



0
4

ÜBER

JOS. HAYDN'S OPERN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN

DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

ZU

ROSTOCK

VORGELEGT VON

LUDWIG WENDSCHUH

AUS COBLENZ.

1896.

Referent: Dr. phil. **Thierfelder.**

MEINEN LIEBEN ELTERN

IN DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Einteilung.

I. Quellen.

A. Thematische Kataloge.

1. **Fuchs**, Aloys: Thematischer Katalog über Joseph Haydn's sämmtliche Kompositionen.
2. **Fuchs**, Joseph: Thematischer Spezialkatalog über Joseph Haydn's Opern und Kantaten.

(1. und 2. Manuskript im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin).

B. Partituren.

1. Die Erwählung eines Kapellmeisters.
2. La Canterina, 1766.
3. Lo Speziale 1768 (beiliegend Textbuch zu Akt III, Scene 1—6).
4. Le Pescatrici 1770.
5. L'Infedeltà delusa 1773.
6. L'Incontro improviso 1775.
7. Il mondo della luna 1777.
8. La vera Costanza 1779.
9. L'Isola disabitata 1779.
10. Klavierauszug mit deutschem Text: die wüste Insel.
11. La Fedeltà premiata 1780. 1779.
12. Orlando Paladino 1782.
13. Armida 1783.
14. Orfeo ed Euridici presso Breitkopf und Härtel.
15. Klavierauszug mit deutschem Text: Orpheus und Euridice. Breitkopf und Härtel.

(No. 1—15 im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin; No. 1—13 Manuskripte.)

C. Textbücher.

1. **Asmodeus**, der neue krumme Teufel. Wien 1770.
2. **Bretzner**, der Apfeldieb. Wien 1781.
3. Das Ochsenmenuett. Wien 1823.

4. Goldoni, Carlo: Lo Speciale etc. Venezia 1755.
5. Goldoni, Carlo: Le Pescatrici. Torino 1752.
6. Friberth (Giržik), Die unverhoffte Zusammenkunft (Manuskript im Besitz der k. k. Hofbibliothek zu Wien).
7. Dancourt: La rencontre imprévue. Paris 1776.
8. Goldoni, Carlo: Il Mondo della luna. Venezia 1750.
9. Puttini, Francesco, und Travaglia, Pietro: La Pescatrice fedele. Rom 1766.
10. La vera Constanza. Bronswic 1783.
11. Lorenzi: L'Infedeltà fedele. Neapel.
12. Treue in der Untreue. Dresden 1782.
13. Lüderwald, Georg, Ernst: der Freybrief. Riga 1792.
14. Der Freybrief 1797.
15. Porta, Nunziato: Pasquale. Wien 1777.
16. Durandi, Armida. Torino 1770.
17. Orfeo ed Euridice. Königsberg 1808.

II. Litteratur.

1. Goldoni, Carlo: Opere drammatiche giocose (Fra gli Arcadi Polisseno Fegejo) Torino 1757.
2. Luca, De. Das gelehrte Oesterreich. Wien 1778.
3. Gothaer Theaterkalender. Gotha 1778.
4. Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781.
5. Breggi, Paolo: Serie dei spettacoli. Torino 1782.
6. Porte, Josephe de la: Bibliothèque des théatres. Paris 1784.
7. Annalen des Theaters. Berlin 1788.
8. Karajan, Th. G. von: Joseph Haydn in London 1791. 1792.
9. Dittersdorf, Karl Ditters von: Lebensbeschreibung. Leipzig 1801.
10. Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1791—1793. 1801.

11. Gerber, Ernst Ludwig: Musikalische Corrensponden 1792.
12. Schütze, Joh. Friedr.: Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.
13. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1798 bis 1828.
14. Reichard: Berlinische musikalische Zeitung. Berlin 1805.
15. Der Freymüthige und Ernst und Scherz. Berlin 1805.
16. Arnold: Joseph Haydn etc. Erfurt 1810.
17. Breton, Joachim L.: Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn. Paris 1810.
18. Dies, Albert, Christoph: Biographische Nachrichten über Joseph Haydn. Wien 1810.
19. Framery (Nicolas Etienne) Notice sur J. Haydn etc. Paris 1810.
20. Griesinger, Georg August: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810.
21. Carpani, Guiseppe: Le Haydine, Ovvero etc. Milano 1812. Edizione seconda. Padova 1823.
22. Essay historique sur la vie de Joseph Haydn. Strasbourg 1812.
23. Gerber, Ernst Ludwig: Historisch - biographisches Lexikon. Leipzig 1812.
24. Bombet: Letters écrites de Vienne en Austriche sur le célèbre compositeur J. Haydn etc. Paris 1815.
25. Gallerie berühmter Tonkünstler. Erfurt 1816.
26. Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat. Wien 1817—25.
27. Ersch, J. S. und Gruber, J. G.: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaft und Künste. Leipzig 1818 f. f.
28. Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich. 1830.
29. Oesterreichs Pantheon. Wien 1830.
30. Rellstab, L.: Iris im Gebiete der Tonkunst. Berlin 1833.
31. Oesterreichische Nationalencyklopädie. Wien 1835.

32. Becker, Karl Ferdinand: Systematisch-chronologische Darstelluug der musikalischen Litteratur. Leipzig 1836.
33. Schilling, Gustav: Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft. Stuttgart 1836.
34. Bärensprung, H. W.: Versuche einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1837.
35. Fink, Gottfried Wilhelm: Wesen und Geschichte der Oper. Leipzig 1838.
36. Vogel: Oesterreichisches Morgenblatt. VI. Jahrgang 1841.
37. Biedenfeld, von: Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Leipzig 1848.
38. Cornet: J.: Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Hamburg 1849.
39. De Stendhal (Henry Beyle): Vies de Haydn etc. Paris 1854.
40. Schmid, Anton: Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854.
41. Jahn, Otto: W. A. Mozart. Leipzig 1856—59.
42. Bernsdorf, Eduard: Neues Universallexikon der Tonkunst. Dresden 1857.
43. Chrysander, Friedrich: G. F. Händel. Leipzig 1858—1867.
44. Höfer, M. le Dr.: Nouvelle biographie générale. Paris 1861.
45. Jahrbuch für vaterländische Geschichte. Wien 1861.
46. Wurzbach, Dr. Constanz von: J. Haydn und sein Bruder Michael. Wien 1861.
47. Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. und Friedrich August II. Dresden 1861. 1862.
48. Neue Berliner Musikzeitung von Bock und Eichberg. Berlin 1862—73, 1882—91.
49. Catalogue of the library of the sacred Harmonic Society. London 1862.

50. Fétis, F. J.: Biographie universelle des musiciens. Paris 1862.
51. Wurzbach (No. 46): Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. Wien 1862.
52. Teichmann, Joh. Valentin: Litterat-historischer Nachlass. Stuttgart 1863.
53. Dommer, Arrey von: Musikalisches Lexikon auf Grund des Lexikons von H. Ch. Koch. Heidelberg 1865.
54. Ludwig, C. Albert: Joseph Haydn. Nordhausen 1867.
55. Pohl, C. F.: Mozart und Haydn in London. Wien 1867.
56. Otto Jahns Musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung. Bonn 1869.
57. Die musikalischen Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preussen. Bonn 1870.
58. Musikalien der Grossherzoglichen Bibliothek in Darmstadt. Darmstadt 1874.
59. Mendel, Hermann: Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1875.
60. Riehl: Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart 1875.
61. Allgemeine musikalische Zeitung, Band 11. Leipzig 1876.
62. Vaperan, G.: Dictionaire universel des littératures. Paris 1876.
63. Dommer, Arrey von: Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1878.
64. Lajarte, Théodore de: Bibliothèque musicale du Théatre de l'opéra. Paris 1878.
65. Grove, Georg: A Dictionary of music and musicans. London 1879.
66. Reissmann, August: J. Haydn etc. Berlin 1879.
67. Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig. 1880.
68. Eitner, Robert: Die Oper, von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Berlin 1881.
69. Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation. J. B. Weckerlin. Paris 1885.
70. Reissmann, August: Die Oper. 1885.

71. Schletterer, H. M.: Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper. Berlin 1885.
72. Langhans, Wilhelm: Geschichte der Musik des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1887.
73. Riemann, Hugo: Musiklexikon. Leipzig 1887.
74. Riemann, Hugo: Opern-Handbuch. Leipzig 1887.
75. Rudolf, Moritz: Rigaer Opern. Riga 1887.
76. Vogel, Emil: Claudio Monteverdi, Leben, Werke etc. Leipzig 1887.
77. Köstlin, Heinrich Adolf: Geschichte der Musik. Berlin 1888.
78. Reissmann, August: Grundriss der Musikgeschichte. Leipzig 1888.
79. Junker, Dr. Heinrich: Grundriss der Geschichte der französischen Litteratur. Münster 1889.
80. Rudolf, Moritz: Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon. Riga 1889.
81. Sittard, Josef: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890, 1891.
82. Neitzel, Otto: Der Führer durch die Oper. 1890—93.
83. Fachkatalog der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung. Wien 1892.
84. Kretzschmar, Hermann: Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. 1892.
85. Sacerdote, Giacomo: Teatro Regio di Torino. Torino 1892.
86. Gaspari, Gaetano, und Forchi, Luigi: Catalogo della bibliotheca del liceo musicale di Bologna. Bologna 1893.
87. Hettner: Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. 1893 f.
88. Kade, Otto: Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburgisch - Schweriner Fürstenhauses aus den letzten 2 Jahrhunderten. Weimar 1893.
89. Clément, Felix et la Rousse, Pierre: Dictionnaire lyrique ou historie des opéras. Paris.

90. Naumann, Emil: Illustrierte Musikgeschichte. Stuttgart.
91. Schubert, Julius: Musikalisches Konversationslexikon. Leipzig.
92. Verzeichnis von geschriebenen und gedruckten Opern, welche sowohl in Partitur, als wie auch in ausgeschriebenen Sing- und Instrumentenstimmen bei Carl Zulehner in Mainz zu haben sind. (Seit 1845 im Verlag von B. Schott).

„Frei muss das Gemüth und die Seele sein.“ Haydn.

Während im 18. Jahrhundert Dichtung und bildende Kunst gegen den allmächtigen französischen Einfluss den Kampf eröffneten, begann auch die Musik die Allherrschaft des italienischen Geschmacks zu brechen. Noch lag Deutschland, politisch betrachtet, in ohnmächtiger Schwäche da; nur der Preussenaar erhob seine Fittige zum hohen Fluge. Aber der deutsche Geist regte sich bereits, das Morgenrot einer neuen Zeit brach an. Deutsche Geisteskraft und deutscher Schönheitssinn sprossen aus bescheidenen Anfängen hervor; immer gewaltiger entfalten sie sich, um dann in der klassischen Periode der deutschen Dicht- und Tonkunst zu schönster Pracht zu erblühen.

Aber jede Epoche ist bedingt durch die Vergangenheit. „Auf Gluck und Haydn folgen Mozart und Beethoven, auf Klopstock und Lessing folgen Goethe und Schiller[1])“. Ohne solche Vorläufer hätten die Heroen von Weimar und Wien schwerlich die stolze Höhe dichterischen und künstlerischen Schaffens erreicht. Und wie oft haben gerade die Vorläufer grosser Zeiten gewaltigere Kämpfe zu führen als jene, deren Wirksamkeit sie ermöglichen! Aber nicht immer wird von der bewundernden Nachwelt ihre epochemachende Thätigkeit anerkannt.

---

1) Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Teil III. Herausgegeben von O. Harnack. 4. Aufl. 1893. Buch 2, S. 579.

Von einem solchen Geschick ist jener Mann, der so recht als Begründer und Vater unserer modernen Instrumentalmusik gilt, Joseph Haydn, bewahrt geblieben. „Der Frühlingshauch einer neuen Zeit liegt über seinen Schöpfungen[1])“. Frei von ausländischem Einfluss entfaltet sich in ihm deutscher Geist und deutsches Wesen. In seinen Werken beginnt das Streben der Musik nach einem durch die künstlerische Subjektivität stärker gefärbten Inhalt, ein Streben, das in Beethoven's unsterblichen Meisterwerken seine hehrste und schönste Verwirklichung und Vollendung findet. Witz und übermütige Laune, Ernst und erhabener Tiefsinn paaren sich bei ihm in glücklicher Weise. Und „wie das deutsche Leben selbst, so wächst auch Haydn von der Zeit des siebenjährigen Krieges bis zur französischen Revolution immer mächtiger[2]).“ Der Geist des deutschen Volkstums und der Geist einer verjüngten „christlichen Religiösität[3])“ befähigen ihn, Vertreter einer Epoche zu werden, „die nur wenige ihm Ebenbürtige aufweist.“

Wohl in Hinblick auf den epischen Gehalt der Oratorien und Instrumentalstücke hat schon im Jahre 1766 das Wiener Diarium von Haydn gesagt, er sei der Liebling der Nation, er bedeute in der Musik das, was Gellert in der Poesie[4]). Gleichwohl ist diesem genialen Künstler nicht in allen Punkten die volle Gerechtigkeit und Würdigung widerfahren. Die Haydnlitteratur, wie reichaltig sie auch ist, weist gerade in einem Punkte eine merkliche Lücke auf: es ist die Behandlung seiner Opern. Wenn diese auch vielleicht nicht mehr ganz dem heutigen Geschmack entsprechen mögen, so waren sie doch für ihre Zeit so bedeutende Schöpfungen, dass sie historisch gebilligt und einmal im Zusammenhang beleuchtet zu werden verdienen.

1) Hettner, S. 579.
2) Hettner, S. 578.
3) Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Stuttgart 1875. S. 327.
4) Vergleiche auch De Luca: Das gelehrte Oestereich. Wien 1778. S. 311.

Bei der Bearbeitung war mir in erster Linie die treffliche Biographie von Pohl, der mit erstaunlichem Fleisse alles, auch das entlegenste Material, über Haydn zusammengetragen hat, von grösstem Nutzen. Daneben waren es vor allem die alten Arbeiten von Griesinger, Dies, Carpani u. A., die ich zu Rate zog. Endlich war es mein Bestreben, alles, was den bisherigen Biographen entgangen war, sorgsam zu sammeln und zu verwerten.

I.

Die Oper vor Haydn und Haydns dramatische Begabung.

Die Oper war in Italien, wo die Wiege dieser neuen Kunstgattung gestanden hatte, zu leerem Formalismus erstarrt. Dies rührte nicht zum geringsten daher, dass man das bekannte Wort der Kirchenväter „taceat mulier“ seit dem Papst Innocenz XI. auch auf das Theater anwandte, und deshalb die weiblichen Rollen in die Hände der Kastraten legte. Diese Scheinmänner, die nicht mit dem Mutieren zu kämpfen hatten, konnten ihr ganzes Leben hindurch an der Ausbildung ihrer Stimme arbeiten. So kam eine Gesangvirtuosität auf, von der sich unsere heutige Zeit kaum noch eine Vorstellung machen kann. Es seien hier nur Namen genannt, wie Baldassaro Ferri aus Perugia und der berühmteste aller Kastraten Carlo Broschi, genannt Farinelli, aus Neapel, ein Schüler des grossen Porpora. Als dann auch Frauen auf der Bühne agierend erscheinen, mussten sie die hochentwickelte Gesangskunst der Männer erreichen, um mit ihren Partnern Schritt halten zu können. Man denke nur an Faustina Bordoni-Hasse, um wenigstens eine Einzige von ihnen zu nennen.

Nun konnte es aber nicht ausbleiben, dass die Gesangsvirtuosen auf die Komponisten zurückwirkten, indem sie von den letzteren verlangten, dass ihnen in jeder Partie Gelegenheit geboten würde, ihre Kunst im günstigsten Licht zu zeigen. Wenn ein Komponist nicht genau nach ihrem Willen gearbeitet hatte, kam es zu heftigen Streitigkeiten

zwischen dem produzierenden Künstler, ein Kampf, in welchem fast immer der letztere den Sieg davon trug.

So finden wir denn um jene Zeit bei den grossen Opernhäusern in Venedig, Mailand und anderen Städten, dass ein Personal von auserlesenen Künstlern engagiert war, und dass die Theaterleitung einen tüchtigen Komponisten kontraktlich verpflichtet, für ganz bestimmte Sänger eine neue Oper zu schreiben. Da ist es denn Sache des Komponisten, sich mit dem Primo uomo, secondo uomo, dem primo tenore und der prima donna in Verbindung zu setzen und ihnen, so zu sagen, die Rolle auf den Leib zu komponieren[1]).

Blicken wir auf die Opernzustände in England, so hielten auch hier die Italiener das musikalische Scepter fest in den Händen; zwar machte ihnen eine Zeitlang die französche Oper Konkurrenz; Cambert war 1673 nach London gekommen, und der Hof wandte sich ihm wie seiner Kunstgattung zu, ja Karl II. machte ihn sogar zu seinem Kapellmeister. Doch schon 1677, nach dem Tode Camberts, beherrschten die Italiener wieder unumschränkt die Bühne. So erhielt Händel den Auftrag, für die Akademie italienische Sänger zu engagieren, welche er zum Teil in Deutschland, zum Teil in Italien selbst fand[2]).

Ganz anders sah es dagegen in Frankreich aus. Schon 1645 hatte eine italienische Operngesellschaft, die von Kardinal Mazarin nach Paris berufen war, mit ihren Vorstellungen so grossen Erfolg gehabt, dass ihre Lorbeeren die einheimischen Dichter und Komponisten nicht ruhen liessen und sie zu gleichen Versuchen anstachelten. Doch waren diese ersten Proben der nationalen Kunst so unbedeutend, dass sie eine nachhaltige Wirkung nicht hervorzubringen vermochten. Erst 1669, als Perrin den Freibrief

---

1) Ausführliches findet man in Otto Jahns Buch W. A. Mozart, wo der Verfasser im 1. Bande ein recht anschauliches Bild von diesen Theaterverhältnissen giebt.

2) Auch hier liegen in dem Werke von Chrysander so ausführliche Berichte vor, dass es genügt, auf dieselben hinzuweisen.

erhielt, „12 Jahre lang in Paris und anderen Städten des Königreiches musikalische Akademieen (Opern) zu errichten und allerhand theatralische Stücke aufführen zu lassen, so wie solches in Italien, Deutschland und England üblich wäre“, schien neues Leben in den Theatern zu erblühen. Aber bald gelang es Lully, Perrin zu verdrängen und er wurde der Gründer der grossen französischen National-Oper. Da sich das Bild derselben jetzt wesentlich anders gestaltete, wollen wir einen Augenblick dabei verweilen. In beiden Ländern entsprang die Oper aus der Wiedererweckung der antiken griechischen Tragödie. In Italien suchte man in möglichst melodiöser Weise die Affekte und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Ganz anders Lully: Da er die Musik so dem Text anzuschmiegen suchte, dass sie denselben möglichst getreu wiederzugeben im Stande war, verwarf er die grossen Vokalformen der Italiener und benutzte fast ausschliesslich das Recitativ. Durch häufigen Wechsel des Taktes gelang es ihm, sich eng an den Sinn der Worte zu halten. Ariose Melodie benutzte er nur in ganz knapper Form, um sie dann möglichst schnell wieder durch das Recitativ zu ersetzen. Auch Chöre, welche die italinische Oper schon seit 1650 verwarf, brachte er in jedem seiner Werke wieder auf die Bühne, aber in einfachem Kontrapunkt, Note gegen Note. Daher kommt es auch, dass diesem dramatischen Faktor noch die nötige Lebendigkeit fehlte. Festgeregelt waren in seinen Opern nur die Formen der Ouverture, die auf dem Gesetze des Kontrastes basiert; feste Formen hatten auch die Aufzüge und die Tänze. Letztere waren ein integrierender Bestandteil der französischen Oper. Erst Jean Philippe Rameau gelang es 1733, mit seiner Oper Hippolyte et Aricie, deren Text von Abbé Pellegrin verfasst war, einen grossen Schritt vorwärts zu thun. Im allgemeinen benutzt er die von Lully übernommenen Formen und sucht sie unter dem lebendigen Einfluss der Italiener auszubauen. Seine Deklamation ist noch schärfer und pointirter als bei seinem Vorgänger, seine

Rhythmik ebenso kurz gegliedert; doch ist seine Melodik biegsamer und flüssiger als die Lullys. Er verwendet, wenn auch in bescheidenem Masse, längere Formen, wobei er Koloraturen bisweilen nicht verschmäht. Auch Ensembles finden sich bei ihm häufiger, und bei diesen wie bei den Chören sind die Stimmen bewegter und kontrapunktlich durchgeführt. Er erweckte den Chor so zu sagen aus seinem Scheinleben und setzte ihn in den Stand, sich an der Handlung thätig zu beteiligen. Der Hauptfortschritt Rameaus aber liegt in seiner Behandlung des Orchesters. Er löst dasselbe von den Singstimmen los und lässt es seinen eigenen Weg gehen; er gestaltet die Harmonik reicher und befähigt durch besondere Melodieen die Instrumentalbegleitung, die auf der Scene dargestellte Handlung zu illustrieren und zu verdeutlichen. So hatte sich denn durch die Thätigkeit Lullys und Rameaus der Stand der italienischen Oper in Frankreich wesentlich geändert.

Es erübrigt nur noch, kurz auf Deutschlands Opernverhältnisse einzugehen. Deutschland war dasjenige europäische Land, welchem die italienische Oper zuerst einen Besuch abstattete. Schon 1627 komponierte Schütz die von Martin Opitz ins Deutsche übersetzte Dafne des Rinuccini. Dieses Werk ging am 13. April 1627 am Hofe des Kurfürsten Johann Georg I. zur Vermählung des Landgrafen von Hessen mit Sophie Eleonore von Sachsen in Torgau in Scene. Darauf trat für längere Zeit wieder ein Stillstand ein; nur an den Fürstenhöfen tauchten bei Gelegenheit von grösseren Festlichkeiten italienische Opern auf, bei denen die Ausstattung die Hauptsache wurde, in der man sich gegenseitig zu überbieten suchte. Die notwendige Folge einer solchen Behandlung war aber, dass die Musik, also das Wesentliche an der Oper, zu der rein äusserlichen Rolle der Dekorations-Musik herabsank. Aber auch so konnte diese „Fürstenoper“ sich auf die Dauer nicht halten, da sie auf den Geschmack des Volkes, das bei solchen Hoffestlichkeiten ausgeschlossen war, gar keine Rücksicht

nahm. Bekanntlich schaffte Hamburg darin einen Wandel, indem diese Stadt am 2. Januar 1678 ein Opernhaus eröffnete und dadurch auch dem Volke Gelegenheit bot, ein Urteil zu fällen und zum Ausdruck zu bringen. Leider hat diese Oper keinen rechten Einfluss ausüben können, weil durch den wenig geläuterten Geschmack der Zuhörer bald Dinge auf die Bühne gezerrt wurden, die gar nicht auf einen solchen Platz gehörten.

Im allgemeinen herrschten auch in Deutschland die Italiener ganz unumschränkt; der überwiegende Teil des Publikums glaubte fest an ihre Unfehlbarkeit und wollte nichts Deutsches aufkommen lassen. Eine einzige Thatsache mag als Beweis hierfür genügen: wenn der grosse König Friedrich II., der doch für Künste und Wissenschaften ein ganz besonderes Verständnis hatte, sagte, er möchte sich lieber eine Arie von seinem Pferde vorwiehern lassen, als eine Deutsche in seiner Oper als Primadonna haben, — wie mag da erst die Ansicht der weniger Kunstsinnigen gewesen sein? Städte und Höfe gab es ja genug in Deutschland, die sich die Pflege der Oper angelegen sein liessen (genannt seien hier nur Wien, München, Dresden[1]), Berlin, Breslau, Weissenfels, Braunschweig u. a.), aber an allen dort befindlichen Bühnen gab man nur italienische Opern mit italienischen Sängern. Man war so von den Ausländern eingenommen, dass sogar deutsche Komponisten in Italien sich bilden mussten. Man denke nur an die beiden bedeutendsten deutschen Opernkomponisten jener Zeit, Hasse und Graun. Letzterer, der Kapellmeister des am 7. Dezember 1742 eröffneten Berliner Grossen Opernhauses, wurde vom König Friedrich II. nach Italien geschickt, um dort das Personal für das neue Kunstinstitut anzuwerben. Hasse, der spätere Hofkapellmeister in Dresden, hat seine musikalische Bildung in Italien unter Porpora und besonders unter Scarlatti erhalten. Was Wunder, wenn unter diesen Umständen eine deutsche Nationaloper unmöglich war! Aber nicht mehr allzulange sollten

---

1) Wegen Dresden vergleiche man das Werk von **Fürstenau**.

sich die Italiener ihrer Herrschaft über Deutschland erfreuen; denn schon begann deutscher Geist seine Fittige zu spannen, und kaum 50 Jahre später stand die deutsche Oper in strahlendem Glanze da, die Macht der Italiener aber lag gebrochen am Boden[1]).

Ehe wir nun zu einer eingehenden Besprechung der einzelnen Opern Haydns übergehen, soll vorerst untersucht werden, ob unser Komponist denn überhaupt veranlagt war, Werke für die Bühne zu schreiben. Bei der Beantwortung dieser Frage müssen wir sowohl auf seine instrumentalen, als auch auf seine vokalen Werke unsern Blick richten.

Gar oft kommt es bei Bühnenwerken vor, dass eine gute Musik einem minderwertigen Text die Anerkennung des Publikums verschafft. Dass nun Haydn die instrumentalen Wirkungen genau kannte und am rechten Platze anzuwenden verstand, beweisen seine Symphonieen und seine Quartette. In diesen, wie in den Instrumentalsätzen der Opern liess ihn sein grosses Genie alle gewünschten Stimmungen glücklich treffen. Bekannt ist Mozarts Aeusserung über ihn: Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, als Joseph Haydn." Er schildert so ziemlich alles mit Hülfe der Musik. Gewisse Gattungen gelingen ihm aber besser als andere, Frohsinn z. B. mehr als Schmerz und Verzweiflung. Die Gebiete des Prächtigen, Komischen, Naiv-frohen und Naiv-zärtlichen beherrscht er am besten, und das ist ganz natürlich; ist doch die Lebensfreude der Grundzug seiner Compositionen. Sehr richtig charakterisiert ihn „Oesterreichs Pantheon[2])" mit den Worten: „Haydn als Mensch besass einen Charakter, dessen Elemente aus Gottesfurcht ohne Aberglauben, unwandelbarer Vaterlandsliebe, aufrichtiger Bewunderung

---

1) Hier ist nur ein ganz knappes Bild der Opera seria gegeben, das der Opera buffa folgt in der Arbeit selbst um den Boden zu zeigen, auf welchem Haydn fussend, seine Werke schrieb. Genauer auf alle diese Punkte einzugehen, sei einer späteren Zeit vorbehalten.

2) Oesterreichs Pantheon. Wien 1830, S. 111.

fremden Verdienstes, bescheidener Meinung von sich selbst und kindlicher Verehrung seiner Eltern bestanden. Diese Tugenden belebte ein drastischer Humor, der sich gern an harmloser Neckerei vergnügte, und ein teilnehmendes, vertrauensvolles Gemüth[1])."

Bei seinen Arbeiten hielt sich Haydn streng an seine theoretischen Raisonnements, die nach Griesinger[2]) höchst einfache waren: er verlangte nämlich von einer guten Komposition „einen fliessenden Gang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleien, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement." Daher führt er auch meist die Singstimmen mit den Instrumenten homophon, sodass die letzteren der ersteren nicht sowohl als Basis dienen, als vielmehr dieselben recht scharf hervorheben.

Blickt man nun auf den vokalen Teil seiner Opern, so sind die Sologesänge und die Ensembles zu unterscheiden. Die ersteren zerfallen wieder in Recitative und Arien. Jene sind von ganz ausserordentlicher Feinheit, da unser Komponist ungewöhnlich wählerisch im Ausdruck ist. Daher erklärt sich auch ihre grosse Wirkung auf die Zuhörer[3]).

Betrachten wir seine Arien, so finden wir, dass er vielfach an dem italienischen Muster der Dacapo-Arie festhält. Der Bau einer solchen war folgender: Sie begann in der Regel mit einem Ritornell, einem Instrumentenvorspiel, das die Melodie der Arie enthielt; darauf setzte die Singstimme mit dem Hauptthema ein, das sie dann von der Tonika nach der Dominante oder auch aus Dur nach Moll überführte. Daran schloss sich ein kurzes Instrumentenzwischenspiel, das ein Wiederholen des Themas und ein neues Zergliedern

---

1) Man vergleiche damit die ausführliche Charakteristik in der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1830 S. 17-21.

2) Griesinger S. 113.

3) Unter den von mir benutzten Textbüchern war nur dasjenige zum l'Incontro improviso, welches Eigentum der k. k. Hofbibliothek in Wien ist, mit Dialog versehen. In diese Form ist es aber erst durch Giržik gebracht worden, der dasselbe für das Gräflich Erdödysche Haustheater bearbeitet hat.

einleitete. Am Schluss des ersten Teiles kam dann noch ein ausdrucksvolles Instrumentennachspiel. Der zweite Teil war einfacher, ohne Wiederholungen, nur ab und zu von Instrumentenspiel durchbrochen. Nach Beendigung dieses Teiles kam das Dacapo, d. h. Wiederholung des ersten Satzes, entweder genau oder meist so, dass dem Sänger Gelegenheit geboten war, durch Variieren seine Kunst zu zeigen. An dieses Vorbild hat sich Haydn gehalten, indem er seine Arien meist aus zwei Teilen zusammensetzt, die sich durch Wechsel der Tonart, des Tempos und des Taktes unterscheiden, und von denen der erste meist wiederholt wird, oft so, dass der erste in Dur, der zweite in Moll oder umgekehrt, oder dass der erste in der Tonart der Tonika, der andere, je nach dem, in der Ober- oder Unterdominante gehalten ist.

Worin, so wird man fragen, besteht denn nun eigentlich Haydns Verdienst um die Arie? Seine grosse Bedeutung liegt tiefer, als es auf den ersten Blick erscheint, und zeigt sich nicht nur darin, dass seine Arien an die auf die Sprache gegründete Declamation erinnern, sondern ganz besonders darin, dass seine Melodieen ungemein sangbar sind, sodass er in diesem Punkte sogar die Italiener, „die Pächter der Melodie,“ übertrifft. Namentlich zeigt er in den Motiven zu den Arien eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe; alle sind gefällig, leicht sangbar und oft wahrhaft reizend.

Ensemblesätze benutzt Haydn nicht gerade häufig; so finden wir im ganzen in seinen 24 Opern nur 14 Duette und 6 Terzette. Die grösseren Ensembles bilden meist die Finales, die, wenn sie ausgedehnt sind, aus einer Reihe zusammenhängender Scenen bestehen. Die nötige Lebendigkeit erhalten sie durch häufigen Wechsel des Tempos und der Tonart. Mit Vorliebe benutzt er Quartette als Finales, in denen dann alle handelnden Personen des Stückes mitwirken.

Auch in bezug auf den Chor folgt Haydn dem Muster der Italiener; diese hatten denselben in der Oper seit 1650 abgeschafft. Auch Haydn hat keinen Chor. Wo sich die Bezeichnung „Chor“ findet, ist nur ein Zusammenwirken

der Solisten gemeint. An dieses Ausschliessen des Chors aus der Oper hielt sich Haydn so streng, dass er z. B. das Finale zu l' Isola disabitata, das Metastasio als Chor gedichtet hatte, in ein Quartett verwandelte.

Treten wir nun der Frage näher, was und wer auf Haydns dramatische Veranlagung fördernd eingewirkt hat.

Zunächst legte seine musikalische Jugendbildung den Grund zu seinem Melodienreichtum. Er war viele Jahre hindurch Sängerknabe in Hainburg und später in Wien an St. Stephan, wo er seine grosse melodische Bildung erhielt. Dazu kam noch, dass die jungen Leute nicht nur in der Kirche ihren Wirkungskreis hatten, sondern auch zu weltlichen Konzerten herangezogen wurden, bei denen sie dann auch andere als kirchliche Musik kennen lernten. Zu jener Zeit waren Johann Adam Gegenbauer und Ignaz Finsterbusch, der „elegante Tenorist," wie ihn Griesinger nennt[1]), seine Gesanglehrer. Auch der Hofkapellmeister Reuter nahm sich seiner an, indem er seine Kompositionen corrigierte.

Nachdem Haydn infolge des Stimmwechsels seine Stellung an St. Stephan verloren hatte, waren es besonders zwei Männer, die auf sein Talent fördernd einwirkten, Metastasio und Porpora.

Während jener Zeit, da Haydn mit Metastasio unter einem Dache wohnte, — es war das Haus No. 1220 am Michaeler-Platz, — verflossen seine Stunden mit Unterrichten und Studieren, wie er selbst erzählt. Alles musste auf die Tonkunst Bezug haben, und deshalb kam um diese Zeit kein anderes Werk in seine Hände. Nur die Werke Metastasios machten eine Ausnahme. Auch dies ist eigentlich keine Ausnahme, da Metastasio immer für die Musik dichtete und folglich einem Kapellmeister, der gewillt war, einst seine Kräfte an einer Oper zu versuchen, bekannt sein musste[2]). Metastasio aber war der Schöpfer des besseren musikalischen Dramas, indem er die Fabel einheitlich gestaltete und im

1) Griesinger S. 9.

2) So Dies.

engen Anschluss an das Vorbild der antiken Tragödie namentlich auf kunstgerechte Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens Nachdruck legte[1]).

Sein Einfluss auf Haydn ist nicht ganz klar. Dies behauptet nur, „dass er dem jungen Künstler manchen nützlichen Wink gab[2])" und ihm durch den Verkehr in seinem Hause zur schnellen Erlernung der italienischen Sprache verhalf. Grösser ist jedenfalls der Einfluss Porporas, eines Schülers des berühmten Alessandro Scarlatti gewesen, der sich zu jener Zeit in Wien aufhielt. Von den Italienern „der Patriarch der Melodie" genannt, hatte er schon damals bedeutende Werke geschaffen, von denen einige auch in Wien aufgeführt wurden, so Arianna e Teseo (1714) und Temistocle (1718)[3]). Porpora gab in Wien, wo er sich in den Jahren 1753-1757 aufhielt, Gesangunterricht, und Haydn begleitete bei diesen Stunden am Flügel. Er that dies bei Anna Katharina Martinez, der Tochter des Freundes Metastasios, nachdem er dem jungen Mädchen vorher Klavierstunden erteilt, und bei der schönen Wilhelmine, der Geliebten des venezianischen Botschafters Pietro Correr. Dass Haydn bei diesen Stunden manches gelernt hat, was er bei seinen Opern gut verwenden konnte, ist selbstverständlich. Daneben hatte er bei Porpora auch Kompositionsunterricht; denn in seiner Selbstbiographie sagt er: „Ich schrieb fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien war) die ächten Fundamente der Setzkunst zu erlernen[4])."

---

1) Deshalb erfreute er sich bei den Komponisten seiner Zeit einer grossen Beliebtheit: denn Vinci, Caldara, Predieri, Hasse, Bonno, Fux, Reuter, Wagenseil, Gassmann, Gluck u. a. setzten seine Werke in Musik. Gluck war der erste, der ihn verliess, da er einsah, dass seine Dichtungen für grosse Effekte zu matt waren.

2) Dies S. 36.

3) Pohl, Haydn Band I, S. 169.

4) Nach Arnold S. 22 liess er sich seine Kompositionen von Porpora verbessern. Ueber die autographische Skizze cf. Pohl, Haydn I. S. 381.

Dass Haydn sich auf sein dramatisches Talent viel zu gute that, ist bekannt, und es lassen sich hierfür verschiedene Thatsachen als Beleg anführen. So sagte er z. B. als man in Wien 1776 bei der Komposition von La vera costanza an seiner Rollenverteilung Anstoss nahm: „Ich weiss, was und für wen ich schreibe." Gelegentlich der Aufführung der Isola disabitata schrieb er am 27. Mai 1781 an Artaria: „dass dergleichen Arbeit in Paris noch nicht gehört worden und vielleicht ebenso wenig in Wien." Ebenso schreibt er nach der Wiederholung der Armida an Artaria: „dass das Werk zum zweiten Male mit allgemeinem Beifall aufgeführt sei: Man sagt, es seye bishero mein bestes Werk." Diese wenigen Proben mögen zum Beweise genügen, dass Haydn sein dramatisches Talent nicht gering achtete.

Aber nicht nur er war sich seines dramatischen Talentes wohl bewusst, sondern auch das Publikum, ja sogar seine Rivalen stimmten in sein Lob ein. Schon im Anfange seiner Laufbahn spendete ihm Katharina Mingotti, die Lieblingsschülerin des Porpora, „Porporina" genannt, uneingeschränktes Lob, indem sie sagte: „Welch' ein Reichtum von Melodieen liegt in diesen Tönen, und Ihr seid der Armut verfallen! oh, ich prophezeie Euch eine glänzende Zukunft. In Deutschland ist wahre Musik zu Hause: wie arm sind dagegen die Italiener, es sind nur Spielleute, aber Ihr seid Künstler[1])!"

In London erhob sich bei seiner zweiten Anwesenheit das Publikum im Theater, als er seinen Sitz am Dirigentenpult einnahm, und begrüsste ihn wie einen Monarchen.

In Wien wurde er aufgefordert, eine Oper für das k. k. Hoftheater zu schreiben; dieselbe Aufforderung erging an ihn von Prag aus. Auch die edle kunstsinnige Kaiserin Maria Theresia äusserte sich nach ihrem Besuche beim

1) Neue Berliner Musikzeitung 1890. S. 203. Die Porporina fand eine Gesangkomposition von Haydn unter Noten, die er für Porpora copiert hatte, die Haydn „als eine schwache Probe seiner vielen Versuche in der Komposition" anerkannte. In dem Aufsatz: Blosse Füsse und seidene Strümpfe von Fr. von Hohenhausen.

Fürsten Esterhazy am 2. September 1773 in Wien: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterhaz.“ Ganz besonders bezeichnend ist aber der ungeteilte Beifall seiner Kollegen, hauptsächlich seiner Rivalen. Von Mozart ist es ja bekannt, wie er seinen „Papa“ verehrte. Auch Cherubini fand in Haydns Opern viele Stellen, die Auszeichnung verdienen.

II. Haydns Opern.

Als Haydn am 31. Mai 1809 zum ewigen Frieden einging, hinterliess er nach einem im Jahre 1805 eigenhändig angelegten Katalog 118 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 15 Messen, 10 kleine Kirchenstücke, 24 Konzerte für verschiedene Instrumente, 163 (?) Stücke für das Baryton, 44 Sonaten, 42 Lieder, 39 Kanons, 13 mehrstimmige Gesänge, 365 altschottische Lieder u. a.; doch ist dieser Katalog nicht vollständig.

Uns beschäftigen hier seine Opern; die Parituren derselben (allerdings nur in Abschrift) sind jetzt zum grössten Teil Eigentum der Königlichen Bibliothek zu Berlin, manches freilich fehlt, was noch nicht aufgefunden ist. Dies hat seinen Grund zunächst darin, dass seine Werke nur handschriftlich verbreitet wurden, wie es übrigens bei fast allen italienischen Opern der Fall war. Ferner war Haydns Frau — er heiratete die älteste Tochter des Perückenmachers Johann Peter Keller in der Ungargasse am 26. November 1760 — nicht im stande, ihres Mannes wahren Wert zu beurteilen und zu schätzen. Denn Haydn selbst klagte Griesinger gegenüber[1]), „die verdient nichts und es ist ihr gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ Ja sie war sogar boshaft und suchte ihren Mann absichtlich zu ärgern, indem sie seine Manuskripte

1) Griesinger, Georg, August: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810, S. 21.

zu Papilloten und Pastetenunterlagen benutzte[1]). Ausserdem brannte zweimal sein kleines Häuschen in Eisenstadt nieder, das der Fürst in liebender Sorgfalt stets genau so wieder aufbauen liess, wie es vor dem Brande gewesen. Doch die bei diesen Unglücksfällen zu Grunde gegangenen musikalischen Schätze konnte keine Macht der Erde wieder erstatten[2]). Vor allem aber ist an dem Verluste von Partituren jener schreckliche Brand schuld, der am Donnerstag den 18. November 1779 den grossen Redoutensaal auf dem Schlosse des Fürsten Esterhazy in Asche legte[3]).

A. Feststellung der Zahl der Bühnenwerke.

Haydn hat 19 Opern verfasst, so heisst es in dem schon citierten Katalog. Das ist aber unrichtig. Ebenso ist die Angabe Bretons[4]) falsch: „vingt opéras dont quinze italiens et cinq allemands." In den meisten Quellen findet man die Zahl auf 19 angegeben, und zwar 14 italienische und 5 deutsche. Gerber in seinem historisch-biographischen Lexikon von 1812 giebt die Zahl auf 30 an, von denen beim Schlossbrande von Esterhaz 5 vernichtet sein sollen, mit Namen nennt er nur 17[5]). Denn gleichwie Haydn sich bei

---

1) Pohl, Haydn. Band I, S. 197; Dies, Albert Christoph: Biographische Nachrichten über Joseph Haydn. Wien 1810. S. 43 Aehnlich erging es Händel mit seiner Partitur zum Messias.

2) In der Allgem. Musik-Gesellschaft in Zürich 1830 S. 27, heisst es: „Einige Opern sind beim Brandunglück in Esterhaz und Eisenstadt zu Grunde gegangen und unbekannt geblieben."

3) Näheres darüber bei Pohl, Haydn, Band II, S. 98 und im Wiener Diarium 1779, No. 94.

4) Breton, Joachim L., Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, Paris 1810.

5) Gerber 1812, S. 564. 1. Götterrath. Op. Mst. 2. Philemon und Baucis. 3. Feuersbrunst. Op. in 2 Akt. Mst. bey Traeg. 4. Orlando Paladino, Operette in 3 Akten (Arien für Klav. zu Wien einzeln gestochen. Ouverture und Gesänge aus der komischen Oper Ritter Roland), für Klavier ausgesetzt von Grossheim, Bonn 1799. 5. Asmodeo der hinkende Teufel, Operette Mst. 6. Der Aepfeldieb, Operette 1791 zu Berlin gegeben. 7. La fedelta premiata, Op. buffa Esterhazy 1784,

der Aufzählung seiner Symphonien mehrmals geirrt hat, so auch bei seinen Opern[1]). Es lassen sich 24 nachweisen, deren Titel, nach dem Jahr ihrer Entstehung geordnet lauten:

1. Der neue krumme Teufel. 1752.
2. La Marchesa Napola
3. La Vedova
4. Il Dottore } 1762.
5. Il Sganarello
6. Acide. 1763.
7. La Canterina. 1766.
8. Lo Speziale. 1768.
9. Le Pescatrici. 1770.
10. Der Götterrath.
11. Philemon und Baucis
12. Bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus } Marionetten-opern 1773.
13. L' Infedeltà delusa. 1773
14. L' Incontro improviso. 1775.
15. La vera costanza 1776 (1779).
16. Il mondo della luna. 1777.

---

auch deutscher Titel: Die belohnte Treue. 8. La vera costanza, Op. buffa Esterhaz 1786, auch deutsch: Wahre Beständigkeit. 9. Armida. Mst. 10. L'infedelta delusa. 11. Die Hochzeit auf der Alm, Operette; ob deutsches Original oder Uebersetzung ist nicht bekannt. 12. Il mondo della luna, Op. buffa. Mst. b. Traeg. 13. Laurette für Paris 1791. 14. L'Jsola disabitata, Op. buffa, 2 Akt. Mst. 1793. 15. Musik zum Zerstreuten zu Lyon gestochen. 16. Musik zum Götz von Berlichingen Mst. 17. Orfeo ed Euridice. Dramma per musica composta da Gius. Haydn. Klavierauszug.

1) Bemerkt sei hier, dass da, wo mir keine Partituren zu Gebote standen, ich auf Pohl zurückgreifen musste, dessen Angaben ich, soweit sich anderweitig noch Material fand, vervollständigte und erweiterte. Meine wiederholten Gesuche an den Fürsten Paul von Esterhazy-Galantha um die Erlaubnis, das Archiv in Eisenstadt benutzen zu dürfen, sind zum Teil abschlägig beschieden, zum Teil gar nicht beantwortet worden. Selbst die überaus liebenswürdige Vermittelung des Flügeladjutanten Seiner Majestät des Kaisers und Königs, Militär-Bevollmächtigten der deutschen Botschaft in Wien, Herrn Grafen von Hülsen-Haeseler, ist ohne Erfolg geblieben.

17. Genofevas IV. Teil (Marionettenoper) 1777.
18. Dido (Parodie) 1778.
19. L' Isola disabitata. 1779
20. La fedeltà premiata, 1780.
21. Orlando Paladino. 1782.
22. Armida. 1783.
23. Orfeo und Euridice. 1794.
24. Grün und Rosenfarb.

Wenn wir jetzt an eine Besprechung der einzelnen Opern gehen, so dürfte es angemessen erscheinen, nicht nur der Uebersichtlichkeit wegen, sondern auch um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, eine andere Reihenfolge als die chronologische zu benutzen. Wir werden uns zunächst denjenigen deutschen Opern zuwenden, die Haydn entweder selbst komponiert hat, oder die ihm zugeschrieben werden. Bei der Klasse der letzteren wollen wir mit Hilfe der Kritik tief eingewurzelte Irrtümer berichtigen. Darauf wäre von denjenigen Werken für die Bühne zu reden, die Haydn als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy verfasste. Da ergiebt sich folgende Einteilung:

1. Das Marionettentheater und die Opern für dasselbe;
2. Diejenigen Werke, die Haydn für das Theater in Eisenstadt geschrieben hat; und
3. Die Periode seiner Hauptbühnenwerke in Süttör.

B. Deutsche Opern.

Was zunächst die von ihm komponierten oder ihm zugeschriebenen deutschen Opern betrifft, so kommen folgende Werke in Betracht:

1. Der neue krumme Teufel.
2. Der Apfeldieb.
3. Die Hochzeit auf der Alm.
4. Das Ochsenmenuett.
5. Die Erwählung eines Kapellmeisters.
6. Der Zerstreute.

7. Le jugement de Paris.
8. Grün und Rosenfarb.

Die erste deutsche Oper, der wir uns zuwenden, ist „der neue krumme Teufel“, die Haydn in dem eigenhändig angelegten Katalog als Marionettenoper No. 5 bezeichnet[1]). Dieses Werk entstand auf folgende Weise: es war damals in Wien Sitte, Abends mit einigen Freunden auszugehen, um schönen Frauen und Mädchen ein Ständchen zu bringen. Man nannte dies das „Gassatim gehen[2])“. Eines Abends, es war im Herbst 1752[3]), zog auch unser jugendlicher Musiker mit einigen Freunden aus, um der schönen Frau Franziska[4]) des Komikers Kurz, genannt Bernardon, vom Stadttheater ein Ständchen zu bringen. Bald nach den ersten Takten kam Kurz aus dem Hause gelaufen, um sich nach dem Verfasser der Musik zu erkundigen. Als man ihm den jungen Haydn nannte, liess er ihn zu sich rufen und nahm ihn mit sich in sein Haus. Oben angekommen, befahl er seinem Gaste, sich an das Klavier zu setzen und musikalisch zu schildern, wie jemand, der ins Wasser gefallen sei, mit den Wellen kämpfend sich zu retten versuche. Da Haydn nicht gleich wusste, was er eigentlich machen sollte, legte sich Kurz auf einen Stuhl, den ein Diener durch das Zimmer ziehen musste, und ahmte die Schwimmbewegung nach. Als Haydn sich noch nicht einig war, wie er dem Wunsche Bernardons nachkommen sollte, rief ihm dieser ein ungeduldiges: „Sehn's net, wie i schwimm'! Sehn's net, wie i schwimm'!“ zu. Da kamen seine Finger ganz von selbst in den $^6/_8$ Takt. Die Musik gefiel Kurz so, dass

---

1) Pohl, Haydn. Band I, S. 152.

2) Pohl, Haydn. Band I, S. 141.

3) Nach Pohl im Jahre 1751, was kaum richtig ist, denn nach den Angaben von Dies stand Haydn damals im 21. Jahre seines Lebens. Er ist aber 1732 geboren, mithin kommt man auf das Jahr 1752. Ludwig, Joseph Haydn, S. 38, setzt sie sogar ins Jahr 1753.

4) Nach einem Theaterzettel im Stadtarchiv zu Augsburg vom 26. Juli 1769 hiess sie Theresina cf. Fachkatalog der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung.

er dem jungen Mann um den Hals fiel und ihn herzte und küsste. Gleichzeitig gab er ihm ein Textbuch, dass er selbst verfasst hatte, mit dem Auftrage, die Musik dazu zu schreiben[1]).

Der vollständige Titel der so entstandenen Oper lautete: „der neue | krumme Teufel[2]). Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen | nebst einer | Kinderpantomime | betitult: Arlequin | der neue Abgott Ram in Amerika | Alles componiret | von Joseph Kurz|."

Ein NB. besagt: „die Musik sowohl von der Opera comique | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Heyden[3])[4]).

Den Stoff der Oper hat Kurz nach dem bekannten Roman: „Le diable boiteux" von Le Sage[5]) bearbeitet; in demselben werden die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten geschildert. Bei der Bearbeitung von Kurz dagegen soll ein alter verliebter Geck, Arnoldus, Dr. medicinae, von seiner Heiratslust geheilt werden, und dazu muss der Teufel verhelfen, indem ihn dieser von der Untreue der Weiber überzeugt. Der hinkende Teufel war ein Titel, der zu jener Zeit öfters auf den Theaterzetteln erschien. Ein Intermezzo dieses Namens hat Leonardo Leo komponiert. In Hamburg ging am 3. November 1748 eine Pantomime der Nicolinischen Kinder unter demselben Titel in Scene[6]).

---

1) Griesinger, S. 18, Dies, S. 40, Carpani, S. 81, stimmen in der Hauptsache dieser Erzählung überein.

2) Die österreichische Nationalencyklopädie, Band II, S. 531, citiert: „der hinkende Teufel" ebenso Gerber 1812, S. 564, No. 5: Asmodeo, der hinkende Teufel."

3) Cf: Pohl, Haydn, Band I, S. 153.

4) Ein anderer Theaterzettel von Kurz (auf der Wiener Theater- und Musikausstellung) lautet: „Der krumme Teufel oder Fiametta in der Masquera. Opera comique von Bernardon Kurz in Wien komponiert.

5) Nach Vaperan, Dictionnaire universelle des litteratures, S. 1282, erschien derselbe 1707; schon 1708 kam in Amsterdam die zweite Auflage heraus.

6) Theaterzettel auf der Hamburger Stadtbibliothek. Ueber diese Kinderpantomimen cf. Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794, S. 73 ff.

Ueber die Musik lässt sich nichts mehr sagen, da die Partitur verschollen, und obwohl noch sonstige Aufführungen bekannt sind, nicht aufzufinden ist [1]).

In dem thematischen Katalog von Fuchs befindet sich ein NB. „Herr von Karajan in Wien besitzt in seiner reichhaltigen Bibliothek das gedruckte Textbuch von dieser Posse, wo deutlich angegeben ist, dass die Musik hierzu von Joseph Haydn componiert sei. Von den Musikstücken selbst ist aber keine Spur vorhanden."

Der Titel einer Aufführung am 24. November 1770 im privilegierten Theater nächst dem Kärnthnerthor in Wien, lautete: „Asmodeus | der | krumme Teufel | Ein | Opera comique von zwey Aufzügen | Wien | gedruckt | bei Johann Thomas Edl. von Trattnern | kaiserl. königl. Hofdruckern und Buchhändlern | 1770 | [2]). S. 2. Agirende Personen | in der Komödie | Arnoldus, ein überstudirter Doktor Medicinä Angiola, dessen Schwester | Argante, eine Base desselben | Fiametta, ein angenommenes Zuchtmädel | Katherl, ein Stubenmädel Bernadon, | Leopoldel, zwei Bediente | Casparus, Gemahl der Angiola Gerhard, Gemahl der Argante [Asmodeus, der krumme Teufel | 2 Notarien.

An Arien enthält das Textbuch:

I. Aufzug.

1. Auftritt: Aria des Arnoldus: „Recipe Helleborum. Hast Du keine Recipe".
2. Auftritt: Aria des Bernadon: „So wie in einem Meer die wilden Wellen brausen".
   Aria des Arnoldi: „O! ein Weibsbild kann betrügen".
3. Auftritt: Aria der Fiametta: „Da komm ich armes Kind".
   Aria der Fiametta: „Wem soll ichs klagen".
   Aria des Arnoldus: „Lebe wohl, du kleiner Dieb."

---

1) Grove, Georg: A. Dictionary of Music and Musicans. London 1879, S. 704. The libretto has been preserved, but the music is lost.

2) Dieses Textbuch stellte mir Herr A. Schatz in Rostock zur Verfügung.

4. Auftritt: Aria Duetto: Fiametta und Bernadon: „Lass wüten, lass toben.“
Aria des Bernadon: „Ach helf! wer helfen kann.“
7. Auftritt: Aria der Fiametta: „Mein Verstand ist ausgegangen.“
8. Auftritt: Aria des Bernadon: „Alter, stille Deine Wuth“.
10. Auftritt: Chor: „Ach! wir sind alle hin.“

II. Aufzug.

3. Auftritt: Aria der Fiamette als Bologneser Doktor: „A Bologna nò se da.“
4. Auftritt: als Policinella: „Siè da Napoli Bene mio.“
5. Auftritt als Pantalon: „Via scior alloccio.“
6. Auftritt als Arlequin: „Caro mio bel Tesoro.“
Aria des Bernadon: „Dem Himmel seys geklagt.“
7. Auftritt: Chor: „Wahre Liebe sucht alle Gänge.“

Wenn Pohl sagt, dass der erste Akt 11 Arien, ein Duett und ein grosses Finale enthielt, so ist diese Angabe zum Teil nicht ganz richtig, zum Teil unvollständig. Wir haben vielmehr in den zwei Akten des Textbuches 14 Arien, 1 Duett und 2 Chorfinales. Die Komödie ist eins der damals so beliebten Verkleidungsstücke; denn im 2. Akt erscheint Fiametta kurz hintereinander als Bologneser Doktor, als Policinella, als Pantalon und als Arlequin, bei jedem Auftreten eine kurze, dem Kostüm entsprechende Arie singend.

Der Tag der ersten Aufführung ist nicht bekannt; man weiss nur, dass die Aufnahme beim Publikum eine günstige gewesen ist, denn Haydn erhielt von Kurz für die Musik 25 Dukaten, nach Höfer 130 Gulden. Aber schon nach der zweiten Vorstellung wurde die Oper verboten, da sich ein spanischer Grosser durch die darin enthaltenen Anzüglichkeiten verletzt fühlte und sich beschwert hatte. Da sich nun derartige Stellen in dem Text nicht nachweisen lassen, so müssen dieselben in den Gesten, oder was noch wahrscheinlicher ist, in den Improvisationen der Schauspieler bestanden haben. Bekanntlich waren Stücke dieser Art der Tummelplatz der Laune und des Witzes der Darsteller, denen

diese Improvisationen Gelegenheit boten, dem Publikum ihre Meinung mehr oder weniger offen zu sagen.

Eine irrige Ansicht äussern Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81), indem sie sagen, dass diese Oper eine Satire auf den Theaterdirektor Afflisio[1]) — nicht wie ihn ältere Quellen: „Affligio" nennen — sei, welcher hinkte. Diese Behauptung hat schon Pohl als unrichtig nachgewiesen; denn dieser Afflisio wurde 1767 Theaterdirektor des Wiener Stadttheaters, und Kurz, der noch 1770 den „Krummen Teufel" spielte, wird sich gehütet haben, seinen Direktor, der ihn trotz der inzwischen erkalteten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.

Ausser den oben genannten lassen sich noch folgende Aufführungen nachweisen: Am 29. Oktober 1764 in Pressburg. (Da der Theaterzettel angiebt „unter Direktion des Wiener Bernardon," ist die Annahme gerechtfertigt, dass die Vorstellung mit der von Haydn verfassten Musik stattfand); 1765 im Karneval in Heitersheim vor dem Grafen von Heitersheim; am 24. November 1770 im privilegierten Theater nächst dem Kärnthnerthor in Wien (das Textbuch im Besitze von A. Schatz in Rostock); am 17. und 27. November 1771 und am 11. Oktober 1772 in Prag; 1774—1775 von der Koch'schen Gesellschaft in Berlin — die Première in dem von Koch in der Behrenstrasse erbauten Theater war am 15. Februar 1774[2]); — am 28. September 1783 in Wien im Theater zum Fasan in der Vorstadt Neustift unter der Direktion des Joseph von Brunian; 1796—1798 in Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeitz, Erfurt von der Gesellschaft des Franz Huber.

Das nächste Werk, zu dessen Besprechung wir jetzt kommen, ist der „Apfeldieb." Gerber 1812 S. 564 erwähnt unter No. 6: „Der Apfeldieb, Operette, 1791 zu

1) Pohl, Haydn Band II S. 382 berichtigt: Affligio in Afflisio.

2) unter dem Titel der hinkende Teufel cf. Teichmann, Joh. Valentin: Litterar-historischer Nachlass. Stuttgart 1863. Tabelle Ic.

Berlin" gegeben. Hierauf fussen einige andere Werke, welche diese Notiz kritiklos abdrucken. Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens, Paris 1862 sagt: „cet ouvrage a été joué à Berlin en 1791." Riemanns Opernhandbuch behauptet: Der Apfeldieb, Liederspiel von Haydn, Berlin 1791, und schliesslich schreiben Clément et la Rousse: „Le Voleur des pommes, opéra comique, musique de F. J. Haydn, répré-senté à Berlin en 1791." Was zunächst den Ort der Aufführung betrifft, so kann dieselbe unmöglich in Berlin stattgefunden haben; denn sonst wäre sie vom Hofrat Teichmann in seinen mit grosser Genauigkeit geführten Aufzeichnungen erwähnt. Die Oper wurde vielmehr am 26. Mai 1791 in Hamburg[1]) aufgeführt, wo sich auch noch in der Stadtbibliothek der Theaterzettel befindet[2]). Das von Bretzner verfasste Textbuch kam zum ersten Male 1781 zur Aufführung. Herr A. Schatz in Rostock besitzt ein Exemplar des Originaltextbuches mit dem Titel: „Der Apfeldieb | Ein Originalsingspiel in einem Aufzuge | von Herrn Bretzner | Aufgeführt | auf dem k. k. Hof- und Nationaltheater von der in der Schauspielkunst sich übenden Jugend. Die Musik dazu ist von Herrn Jast | Wien | 1781. | Zu finden beim Logenmeister."

Für die Hamburger Aufführung ist nun ein Doppeltitel benutzt worden: „Der Apfeldieb oder der Schatzgräber." Der Zusatz: „Die Musik ist grösstenteils von Heyden" lässt mit ziemlicher Sicherheit darauf schliessen, dass der Verfasser der Musiknummern Haydnsche Melodieen benutzt hat. In wie weit das der Fall ist, liess sich nicht feststellen, da von der Hamburger Aufführung sowohl Textbuch als auch Partitur verschollen sind.

An der oben citierten Stelle nennt Gerber unter No. 11: „Die Hochzeit auf der Alm. Operette. Ob deutsches Original oder Uebersetzung ist unbekannt."

---

1) Journal des Luxus und der Moden. Band. 1791 S. 383 und Band 1792 S. 446.

2) Genaue Abschrift des Theaterzettels siehe Anhang I.

Auch hier druckt Riemann, der sogar das Jahr der Entstehung kennt, im Opernhandbuch: Singspiel von J. Haydn (Esterhaz 1789) und J. Firlinger (um dieselbe Zeit)[1]). Die Musik ist vielmehr von Michael Haydn. Den Text verfasste Florian Reichsigl, ein Benediktinermönch in Salzburg. Vollendet wurde die Komposition am 6. Mai 1768 zu Salzburg[2]), woselbst, wie mir ebenfalls Herr A. Schatz mitteilte, das gedruckte Textbuch 1769 erschien. An der eben citierten Stelle nämlich wird ein bei Falter und Sohn in München erschienener Klavierauszug ohne Text annonciert; dass Michael Haydn der Komponist ist, beweist das Autograph am Ende der Originalpartitur. Der Text ist verloren gegangen, doch scheint, nach der Musik zu schliessen, die ganze Anlage sehr einfach gewesen zu sein. Wegen des Inhalts und der Texte der Gesänge vergleiche man den citierten Artikel. Ebenso nennt der Theaterkalender 1776, S. 185, unter Joh. Michael Haydn, Konzertmeister beim Bischof von Salzburg: „Die Hochzeit auf der Alm, dramatisches Schäfergedicht, gedruckt in Quart[3])."

Wir kommen jetzt zu einem Werk, das, obwohl Haydn nur der mittelbare musikalische Schöpfer desselben ist, seinen Namen schneller und in weiteren Kreisen berühmt gemacht hat als sonst ein vokales Werk von ihm. Es ist das „Ochsenmenuett"[4]).

Dem Text liegt ein französisches Vaudeville zu Grunde: „Haydn ou le Menuett de Boeuf" des Jules Josephe Gabriel und Alexis Jacques Wafflard. Text nach einer wahren

1) **F**irlinger wird wohl ein Druckfehler sein, denn solchen Namen kennen weder Gerber, noch Mendel, noch andere Quellen. Dafür wird **P**irlinger (Joseph) zu lesen sein, der zu jener Zeit Kammermusikus in Wien war.

2) Neue Berliner Musikzeitung von Bock. Berlin 1862 S. 244.

3) An dieser Stelle wird als von Michael Haydn auch die Musik zum Götz von Berlichingen genannt, danach ist Gerber 1812, S. 564, No. 16, richtig zu stellen.

4) Das Menuett ist abgedruckt als Musikbeilage in der „Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1830."

Anekdote von Georg E. von Hofmann[1]). Die Première fand am 13. Dezember 1823 am k. k. privilegierten Theater an der Wien statt; das Textbuch (ein Exemplar im Besitze von A. Schatz) trug die Bemerkung: „Musik nach Haydns Kompositionen arrangiert vom Kapellmeister von Seyfried." Der Inhalt der Handlung ist so bekannt, dass wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen[2]). Schnell und weit verbreitete sich das heitere Werkchen auf deutsche und ausländische Bühnen: Premieren in Berlin waren auf dem Königstädtischen Theater am 4. August 1824; im Königlichen Opernhaus am 4. August 1848; im Schauspielhaus am 2. September 1848 und auf dem Kroll'schen Theater am 5. April 1853. In Stockholm wurde es im königlichen Opernhause schon am 26. April 1826 in schwedischer Uebersetzung von Nordfors zur Aufführung gebracht.

In Otto Jahn's musikalischer Bibliothek und Musikaliensammlung, Bonn 1869 wird unter Haydns Opern auch als No. 1586, „die Erwählung eines Kapellmeisters. P. A. Querfol. Halbfr." aufgeführt. Dieses Werk, das sich jetzt im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, ist aber keine Oper, sondern eine Kantate: Als Personen sind genannt: Apollo, Minerva, Bacchus und Chor. Grove I, S. 703, giebt die Veranlassung der Komposition an: „To these years belong several other compositions -A cantata: „Die Erwählung eines Kapellmeisters" composed for a club meeting regularly in the evenings at the travern

1) Diese Angaben verdanke ich H. A. Schatz.

2) Die allgemeine musikalische Zeitung Leipzig 1824 S. 42 berichtet darüber: Am 13. Dezember im Theater an der Wien: „Die Ochsenmenuette, Singspiel in einem Akt, nach einer wahren Anekdote und dem französichen Vaudeville: Le menuet du boeuf, frey bearbeitet. Die Musik aus Joseph Haydns Werken gezogen ist zur scenischen Darstellung eingerichtet von Herrn Operndirektor von Seyfried, zu dessen Vorteil auch die erste Vorstellung statt fand." Dann folgt eine ausführliche Darstellung des Inhalts und der Musiknummern mit genauer Quellenangabe der letzteren; dass ganze Werk ist äusserst günstig beurteilt.

„zum Schwanen" in the Neumarkt." Schon Fuchs hat das Werk in seinem thematischen Katalog richtig als Kantate klassificiert. Das Autograph befindet sich auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien; eine alte Abschrift, wie auf dem Titelblatt bemerkt ist, besitzt Zittau. Näher auf den Inhalt des gefälligen, humoristischen Werkes einzugehen, würde zu weit führen.

Unter No. 15 citiert Gerber 1812 S. 564: „Die Musik zum Zerstreuten." Es handelt sich um das Lustspiel von Reignard, das in Wien am 6. Januar 1776 zur Aufführung kam. Haydn komponierte dazu die Ouverture und die Zwischenaktsmusik. Die erstere (Cdur, Adagio, $^2/_4$ [1]) ist als Symphonie unter dem Titel: „Il distratto" bekannt.

Unter die deutschen Opern ist hierselbst ein französisches Werk eingereiht, das eigentlich hier garnicht seine Stelle hat. Es sei kurz erwähnt, weil es zu denjenigen Werken gehört, die Haydn nur mittelbar zum Schöpfer haben. Théodore de Lajarte, Paris 1878, Band II, S. 2, sagt, dass auf der Bibliothèque musicale du Théatre de l'Opéra sich ein Werk von Haydn befindet. Es heisst an der citierten Stelle: „Le jugement de Paris. Ballet-pantomime en 3 actes (réduit postérieurement en un acte). Musique de Haydn, Plesyel[2]) et du Citoyen Méhul. Représenté pour la première fois le mercredi 6 mars 1793." Dass Haydn an diesem Werk nicht mitgearbeitet hat, sondern dass hier ein Pasticcio vorliegt, ist klar.

Als die Arbeit bereits druckfertig war, teilte mir Herr A. Schatz mit, dass Nachrichten über noch ein Werk von Haydn aufgefunden seien, und zwar über „Grün und Rosenfarb", Operette in einem Akt. Der Textdichter, der das Stück nach dem Noverri'schen Ballet bearbeitet hat, ist unbekannt. Die Musik ist von Haydn. Aufgeführt ist es von der Constantinischen Kindergesellschaft in Breslau am 19. März 1786

1) Fuchs teilt in seinem thematischen Katalog den Anfang mit. cf. Anhang III, No. 1.

2) Muss natürlich Pleyel heissen.

im königlich preussisch-privilegierten Wäser'schen Theater und ausserdem in Nürnberg 1788 von der constantinischen Schauspielergesellschaft, wie ein Brief aus Nürnberg vom 30. September 1788 besagt[1]).

Alle diese Nachrichten verdanke ich Herrn Schatz; mir selbst war es nicht möglich, persönlich Einsicht davon zu nehmen.

C. Das Marionettentheater und die Werke für dasselbe.

Wir wollen hier gleich auf die Marionettenopern eingehen, obwohl über diese wenig zu sagen sein wird, da die Musik sowie ein grosser Teil der Textbücher verloren gegangen sind. Der Fürst Esterhazy hatte dieses Miniaturtheater wohl deshalb eingerichtet, um seine Sänger nicht allzusehr anzustrengen, die bei derartigen Aufführungen nur hinter der Scene zu singen brauchten, während auf der Bühne bewegliche Puppen die einzelnen Figuren darstellten. „Vielleicht war er auch der übertriebenen Prätentionen der Schauspieler und Operisten müde"[2]). Diese Erklärung sagt aber garnichts, denn da die „Operisten" sangen, so konnte man ihrer garnicht entbehren. Vielmehr galten diese Opern als etwas ganz Apartes; man kann ihre Spuren bis ins XVII. Jahrhundert zurückverfolgen. Der junge Kardinal Pietro Ottoboni machte sich durch ein derartiges Marionettentheater schon früh einen Namen. Denn bereits 1691 sagte Dryden in dem Prolog zur Halboper König Arthur, es sei wahrlich Geldes werth, wenn sie sich dort in England auch eines Ottoboni versichern könnten[3]). Dieser junge Kardinal verfasste einen Operntext „Triumph der Liebe", und da er die Vorliebe der Römer für Puppenspiele teilte, gab er das Werk auf einem sehr künstlich gebauten Theater. Da nun jede der Figuren, Springer genannt, infolge des komplizierten

1) Wegen des Briefes cf. Annalen des Theaters. Berlin 1778. Heft 2, S. 119.

2) So Arnold: Joseph Haydn, S. 25.

3) Chrysander, Händel, Band I, S. 212.

Mechanismus viel Geld kostete, so war eine solche Vorstellung nur mit Aufwendung grosser Mittel möglich. Im Jahre 1708 kam diese Puppenkomödie auch nach London. Doch nun zurück zu dem Marionettentheater des Fürsten Esterhazy. Für den guten Zustand dieses Theaters unter Pauersbach's Direktion, und das tadellose Funktionieren des ganzen Mechanismus zeugt der Umstand, dass die Kaiserin Maria Theresia, als sie es in Esterhaz kennen gelernt hatte, den Fürsten bat, das ganze Theater nach dem Lustorte Schönbrunn zu senden, um dort Vorstellungen bei Hofe zu geben. „Sie vertauschte den Genuss gern mit dem ihres Hoftheaters in Wien [1]."

Was nun die Opern für dieses Miniaturtheater betrifft, deren Zahl Haydn in seinem eigenhändigen Katalog auf 5 angiebt [2]), so sind folgende Werke in Betracht zu ziehen:

1) Der Götterrath oder Jupiters Reise auf die Erde.
2) Philemon und Baucis.
3) Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus.
4) Genofevas IV. Teil.
5) Dido. Eine Parodie.

Zunächst haben wir von „Philemon und Baucis" zu sprechen. Das Textbuch nennt das Stück: „ein kleines Schauspiel mit Gesang", zur Feier des Besuches der Kaiserin 1773 in Esterhaz aufgeführt. Der Inhalt des Stückes ist folgender: Jupiter und Merkur besuchen als Pilgrime verkleidet die Erde und flehen bei dem alten Ehepaar vor einem Unwetter um Schutz. Von ihrer Gastfreundschaft gerührt, spenden sie ihnen Verjüngung. Von der Musik [3]) hat sich die Ouverture [4]) (D moll, Allegro con espr., $^3/_4$) erhalten. Diese besteht aus zwei kurzen Sätzen, die einfach — entsprechend einem kleinen Orchester — aufgebaut sind. Ein

1) Arnold, Joseph Haydn, S. 27.

2) Damit stimmt auch die Angabe Arnolds, S. 28, überein.

3) Exemplare des Werkes waren bei Carl Zulehner in Mainz zu haben.

4) Cf. Anhang III, No. 2.

dritter Satz scheint verloren gegangen zu sein, denn beim Aufgange des Vorhanges herrscht ein fürchterliches Unwetter auf der Scene, und auf diese Stimmung musste der Komponist die Zuhörer vorbereiten [1]). Ausserdem haben wir noch eine Canzonette des Philemon, „Ein Tag, der allen Freude bringt.“ (A dur, Andantino, $^3/_4$) [2]). Dass von der Musik weiter nichts als diese beiden Nummern erhalten sind, bezeugt auch Grove, der Band I, S. 707, sagt: „One song and the ouverture — or „symphonie“ — in 2 movements have survived.“

Genaueres über diese Nummern anzugeben, ist mir leider unmöglich, da mir das im Archiv in Eisenstadt befindliche Exemplar nicht zur Verfügung stand [3]).

In diesem nach dem gleichnamigen Schauspiel von C. Gottlieb Pfeffel 1753 bearbeiteten Texte wirkten als Personen mit:

Jupiter und Merkur (als Wanderer), Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar), Aret (ihr Sohn), Narcissa (seine Braut), Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die noch erhaltenen Textanfänge sind: Chor: „In Wolken hoch emporgetragen.“ Arie des Philemon: „Ein Tag, der allen Freude bringt.“ Arie der Baucis: „Heute fühle ich der Armut Schwere.“ Arie des Aret: „Wenn am weiten Firmamente.“ Duett: Aret und Narcissa: „Entflohn ist nun der Schlummer.“ Chor: „Triumph dem Gott der Götter.“ Andere Aufführungen dieser Haydn'schen Oper liessen sich nicht nachweisen. Als Vorspiel zu Philemon

---

1) Ein Exemplar derselben war nach der Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1834 im Besitze Krähmers, des k. k. Hofkammermusikus, des ersten Hoboisten am kaiserlichen Hoftheater. Der Verfasser dieser Notiz nennt als Titel: „Ouverture von Pyramus und Thisbe.“ Doch muss das ein Irrtum sein, denn in keiner Quelle habe ich den letzteren Namen gefunden.

2) Die Melodie siehe Anhang III, No. 3.

3) Ich beschränke mich deshalb hier auf Pohl und andere Quellen, cf. auch den trefflichen Artikel von Pohl: „Kaiserin Maria Theresia im Schlosse Esterhaz“ in der Neuen Berliner Musikzeitung von Bock. Berlin 1873, S. 252 ff.

und Baucis wurde der Götterrath oder Jupiters Reise auf die Erde gegeben[1]).

„Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus“[2]) war ein in damaliger Zeit oft gegebenes Lustspiel. Zu einer Bearbeitung, die der schon erwähnte Pauersbach verfasste, schrieb Haydn die Orchesterstücke[3]). Die Aufführung fand gleichfalls im Jahre 1773 statt.

„Genofevas IV. Teil“, zu dem ebenfalls Pauersbach das Textbuch geschrieben hatte, wurde 1777 in Esterhaz gegeben. Das umfangreiche Textbuch ist noch vorhanden[4]). Die Aufführung fand gleichzeitig mit derjenigen der Oper: „Il Mondo della luna“ von Haydn statt.

„Dido“ ist eine Parodie Pauersbach's auf ein Stück, das zu jener Zeit von der Moll'schen Truppe aus Pressburg auf dem Theater nächst dem Kärnthnerthor gegeben wurde. Als Verfasser des Originals ist „ein hiesiger Dichter“ genannt. Diese Parodie wurde 1777 in Esterhaz und dann im Schlosse von Schönbrunn vor der Kaiserin gegeben. Der „Gothaer Theaterkalender“ von 1778, S. 235, bemerkt zu diesem Stück: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorstellung (in Esterhaz) gegeben, welche 6000 Gulden kostete und so prächtig war, dass sie die Kaiserin selbst zu sehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien geführt.“ Mit Pauersbach's Weggang 1778 verlor das Marionettentheater an Interesse, und allmählich wurde es von der grossen Oper ganz in den Hintergrund gedrängt.

---

1) Riemann, Opernhandbuch, setzt das Werk ins Jahr 1780, was aber nicht möglich ist.

2.) Bei Stendhal: Vies de Haydn etc. Paris 1854, S. 206. „Le Sabbat des Sorcières“ genannt. Es sei hier bemerkt, dass letzterer Verfasser 14 opéras italiens nennt, aber nur 13 aufzählt, auch Fétis citiert: „Le ballet des sorcières“ In vielen anderen Quellen wie Griesinger, Allgem. Musik. Zeitung (1827), Dies, Wurzbach u. a. lautet der Titel dieser Marionettenoper: „Der Hexenschabbes.“

3) Exemplare waren bei Carl Zulehner in Mainz käuflich.

4) Fétis übersetzt den Titel: „Genoviève de Brabant.“

D. Haydns italienische Opern für den Fürsten Esterhazy.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war es in Oesterreich und Deutschland Sitte, dass sich der Adel, wenn es ihm sein Vermögen gestattete, ein besonderes Orchester hielt. Dieses musste im Winter in den Residenzen, wo sich des Hofes wegen der Adel aufhielt, ein oder mehrere Male in der Woche musikalische Akademieen veranstalten. Im Sommer folgte es seinem Herrn auf den Landsitz, dort trat dann neben den Konzerten auch oft noch ein Theater in Thätigkeit. In sehr ausführlicher, zum Teil humoristischer Weise beschreibt ein solches Musikerleben Karl Ditters von Dittersdorf in seiner Selbstbiographie. Dieser war anfangs Orchestermitglied der Kapelle des Prinzen Friedrich von Hildburghausen. Da sein Herr als Gesandter nach Venedig geschickt wurde, trat Dittersdorf in die Dienste des Bischofs Patachich in Grosswardein. Später wurde er Kapellmeister beim Grafen Schaffgotsch, dem Fürstbischof von Breslau. Dieser lebte in Folge von Zwistigkeiten mit Friedrich II. auf seinem Gute Johannisberg.

Eine ähnliche Stellung nahm auch unser Joseph Haydn ein. Im Jahre 1759 wurde er durch Vermittlung seines Gönners Fürnberg Musikdirektor und Kompositeur beim Grafen Morzin. Aber nur kurze Zeit blieb er in dieser Stellung. Denn schon 1760 entschloss sich Morzin, sein Orchester wegen misslicher Vermögensverhältnisse aufzulösen. Auch ohne diesen Umstand wäre Haydn in nicht allzulanger Zeit seiner Stellung verlustig gegangen; denn der Graf hatte ausdrücklich verlangt, dass sein Kapellmeister unverheiratet bleiben sollte, und trotzdem hatte Haydn sich im November 1760 vermählt. Auf die Empfehlung des Grafen Morzin trat er deshalb am 19. März 1760 in die Dienste des Fürsten Esterhazy [1]).

1) Wenn man nun diejenigen Opern betrachtet, welche für das Esterhazy'sche Haustheater bestimmt waren — lauter italienische Opern — wird es sich empfehlen, den Stoff seines Umfangs wegen zu teilen. Und zwar sollen zuerst die Werke, die Haydn für Eisenstadt

1. Eisenstadt.

Am 1. Mai 1761 siedelte Haydn nach Eisenstadt über, wo er bis 1766 blieb. Der kunstsinnige Fürst Esterhazy-Galantha berief 1762 eine Gesellschaft italienischer Sänger — nach einigen Quellen „welscher Komödianten“ — zu sich, für die Haydn vier Opern schrieb, deren Aufführungen in die Monate Mai und Juni fallen. Man hatte zu diesen Aufführungen im Glashause des Schlossgartens eine Bühne errichtet.

Bei der Betrachtung derjenigen Opern, die Haydn für Eisenstadt schrieb, müssen wir auf folgende Werke genauer eingehen:

1. La Marchesa Napola
2. La Vedova
3. Jl Dottore
4. Jl Sganarello[1])
5. Acide.

„La Marchesa Napola,“ die Fuchs irrtümlich in das Jahr 1763 setzt, ist noch in autographischer Partitur, wenn auch unvollständig, erhalten. Von den noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und einem Recitativ, ist wenig zu sagen. Nach dem thematischen Katalog von Fuchs sind die Arien:

I. Sopranarie: „Navigello da vento agitato“ Ddur, Adagio, C.[2])
II. Sopranarie: „Tu mi piace, ed io ti brame“ Gdur, Andante, $^2/_4$[3])
III. Recitativ „Vincesti Empio“ ed Aria di Tenore: „Trema Tyrann' regnam“ Gdur, Allegro, C.[4])

---

schrieb, besprochen werden, dann diejenigen, die in Esterhaz selbst, in Süttör, zur Aufführung gelangten. Bei der letzteren Gruppe wird sich eine Teilung ganz von selbst ergeben.

1) Bei diesen 4 ersten Werken musste ich hauptsächlich auf Pohl fussen. Uebrigens ist so wenig von den Werken erhalten, dass selbst Fuchs in seinem thematischen Katalog die Anfänge von nur 4 Arien mitzuteilen im Stande ist.

2) Melodie cf. Anhang III. No: 4.

3) Melodie cf. Anhang III. No: 5.

4) Melodie cf. Anhang III. No: 6.

IV. Sopranarie:, „Non ogenio con amore non mi“ Cdur, ohne Tempo, $^{3}/_{4}$ [1]).

Der Text bietet so wenig Anhalt, dass ein Ganzes daraus zu rekonstruieren ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die Komposition bewegt sich, besonders die mit Läufen überladene Singstimme, im Geschmack der damaligen Zeit. Dass Haydn selbst keinen grossen Wert auf diese Arbeiten legte, beweist die flüchtige Schrift, mit der er sie zu Papier brachte. Denn wieviel sauberer und eigener hat er seine Symphonien geschrieben und gar erst seine Quartette!

Von den anderen haben wir ausser den Titeln

„La Vedova“
„Jl Dottore“
„Jl Sganarello“

und dem thematischen Anfang in Haydns eigenem ersten Entwurfskatalog nichts. In seinem grossen Katalog hat Haydn diese Werke nicht aufgenommen.

Von nun an haben wir zum grössten Teil festen Boden unter den Füssen, und darum ist es auch möglich, auf die einzelnen Werke genauer einzugehen.

Am 10. Januar 1763[2])[3]) fand in Wien im grossen Spiegelsaale der kaiserlichen Burg die Hochzeit des Fürsten Anton, des ältesten Sohnes des Fürsten Nikolaus, mit der Contesse Marie Therese, Tochter des Grafen Erdödy, statt. Gleich nach der kaiserlichen Tafel fuhr das junge Paar nach Eisenstadt, wo zur Feier des Tages ein Pastorale gesungen wurde, das Haydn komponiert hatte. Am zweiten Tage, also am Dienstag dem 11. Januar, fand dann die Aufführung der Oper: „Acide“ statt, wobei die Orchestermitglieder in dunkelroter, mit Gold verbrämter Galauniform erschienen.

1) Melodie cf. Anhang III. No: 7.

2) Pohl, Haydn Band I.

3) Nach Riemanns Opernhandbuch soll die Aufführung erst 1770 stattgefunden haben, was aber nach den angestellten Untersuchungen nicht zutrifft.

Das Schäferspiel „Acis und Galatea“ war von dem Mailänder Dichter Giannambrogio Magliavacca [1]) in italienische Verse gebracht worden. Das bei Ghelen in Wien gedruckte Textbuch — mit der Bezeichnung Festa teatrale — enthält 13 Scenen und führt folgende Personen auf: Acide, Galatea, Polifemo, Glance, Tetide.

Der Inhalt des Stückes, obwohl er als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann — Händel hat das gleichnamige Schäferspiel 1708 in Neapel komponiert und später im Jahre 1720 als Pastorale in Cannons als Gast des Herzogs von Chandos umgearbeitet — ist folgender: Die Meergöttin Galatea ist in heisser Liebe zu dem schönen Hirtenknaben Acide entbrannt und verlässt ihr feuchtes Element, um sich mit dem Geliebten zu vereinigen. Ihr Glück ist von nur allzu kurzer Dauer. Polifemo, der Sohn Poseidons und der Thoosa, entbrennt in heftiger Leidenschaft zu Galatea. Da seine Anträge von dieser zurückgewiesen werden, packt ihn die Eifersucht. Er lauert seinem glücklicheren Nebenbuhler auf und begräbt ihn unter einem mächtigen Felsblock, den er auf ihn schleudert. Während Galatea noch um den Verlorenen klagt, entspringt unter dem Felsen eine Quelle, und Thetis erscheint, um die Verlassene zu beruhigen und zu trösten, indem sie darauf hinweist, dass Acis in seiner neuen Gestalt nun der ganzen Gegend zum Wohlthäter wird.

Haydn komponierte dazu die Ouvertüre („Sinfonia“), ein Quartettfinale, 4 Sopran-, 2 Tenor-, 1 Alt-, und eine Bassarie. Das Quartett als Finale hat Haydn ganz geschickt zu entwickeln gewusst. Denn während noch Thetis und Glance, die Freundin der Galatea, diese zu trösten suchen, erscheint Acis in seiner alten Gestalt, aber ausgestattet mit den Attributen des Baches.

Carpani [2]) hält die Musik für verloren; doch befinden

---

1) So der Name des Dichters, wie mir A. Schatz mitteilte, nicht wie Pohl, Band I, sagt: Giovanni Battista Migliavacca.

2) Carpani, Giuseppi: Le Haydine, Overo, etc. Milano 1812. S. 133.

sich noch Ueberreste von der autographischen Partitur im Musikarchiv zu Eisenstadt.

Diese enthalten die Ouverture (mit Ausnahme der ersten 32 Takte), 4 Arien vollständig (von einer fünften fehlt der Anfang) und das Quartettfinale. Die Sinfonie besteht aus drei Sätzen, von denen der erste und dritte lebhaft und frisch gehalten sind und durch je 2 Oboen und Hörner gehoben werden. Der mittlere ist ausschliesslich für Streichinstrumente geschrieben, zart und fein, mehr anmutig als innig, mit einem Wort echt italienisch. Von den Arien liessen sich aus dem Musikarchiv zu Eisenstadt folgende zusammenstellen: Scene 1. Arie des Acis; Scene 2. Arie der Galatea (hier fehlt der Anfang); Scene 3. Arie der Glance; Scene 4. Arie des Polifemo; Scene 12. Arie der Thetis; Scene 13. Quartettfinale. Ueber die Art der Komposition ist wenig zu sagen, die Arien sind ganz nach der gewöhnlichen Art der italienischen Dacapo-Arien gebaut[1]).

Was die Charakterzeichnung der einzelnen Personen betrifft, so ist sie wohl leicht, doch hinreichend deutlich angedeutet. Bei Acis merken wir Entschlossenheit, bei Glance neckischen Ausdruck, Polifemo trägt dagegen seine Vorzüge mit gut getroffener Derbheit vor (Allegro molto)[2]). Wir werden übrigens noch öfter sehen, dass Haydn gerade diesen derben prahlerischen Ausdruck in vielen seiner Opern recht geschickt und treffend zu zeichnen verstanden hat. —

2. Süttör.

Mit dem Jahre 1767 trat wieder eine Wendung in dem Leben unseres Tondichters ein. Sein fürstlicher Gönner hatte nämlich in dem früher öden und wegen seiner sumpfigen Lage fast ungesunden Süttör mit ungeheuren Kosten einen Herrensitz geschaffen, der weit und breit berühmt war, und dessen geistigen Mittelpunkt das rühmlichst bekannte Theater[3])

1) Genauer auf die einzelnen Nummern einzugehen, ist leider unmöglich, da mir das Original nicht zugänglich war, und andere Exemplare nicht vorhanden sind.

2) Nach Pohl, Haydn, Band I, S. 232 ff.

3) Pohl, Haydn, Band II, S. 7, giebt eine genauere Schilderung desselben. Vergleiche auch Neue Berliner Musikzeitung, von Bock, Berlin 1873, S. 244.

bildete. In demselben wurde jeden Abend gespielt, wenn der Fürst sich daselbst aufhielt, aber nur Sonntag und Donnerstag Oper.

Zur Aufführung kamen: heitere (Dramma giocoso), heroisch-komische (eroi-comico) und selten tragische Opern (dramma tragico). Oft genug trat auch das schon besprochene Marionetten-Theater in Wirksamkeit.

Hier ist nun der Ort der Hauptthätigkeit Haydns, und zwar kommen diejenigen Werke in Betracht, welche er von 1766—1783 verfasste. Die Titel derselben lauten:

1. La Canterina.
2. Lo Speziale.
3. Le Pescatrici.
4. L' Jnfedeltà delusa.
5. L' Jncontro improviso.
6. La Vera costanza.
7. Il Mondo della luna.
8. L' Isola disabitata.
9. La Fedeltà premiata.
10. Orlando Paladino.
11. Armida.

Unter den hier gegebenen Opern ist zuerst aus dem Jahre 1766 „La canterina" zu nennen, die im Karneval 1767 zur Aufführung kam. Der vollständige Titel des bei Joh. Mich. Landerer in Pressburg gedruckten Textbuches ist „La canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimenti delle Loro Altezze Reali[1]);" als Personen werden genannt: Don Pelagio, maestro di capella — Gasperina, canterina — Apollonia, finta madre di Gasparina — Don Ettore, figlio d'un mercante.

Hier sei gleich auf zwei Punkte aufmerksam gemacht, die nicht ganz klar sind. 1. ist in dem Textbuch der Ort

1) Es sei hier gleich auf eine Eigentümlichkeit aufmerksam gemacht, dass nämlich die gedruckten Textbücher (mit Ausnahme desjenigen zu l'Isola disabitata) den Textdichter nicht nennen; es ist mein Bestreben gewesen, hierin möglichst Aufklärung zu schaffen; leider ist es mir nicht immer geglückt.

der Aufführung nicht genannt, doch liegt kein Grund vor zu zweifeln, dass dieselbe in Esterhaz stattgefunden hat. 2. per divertimenti delle Loro Altezze Reali: welche königlichen Hoheiten in Süttör waren, liess sich leider nicht feststellen.

Der Inhalt der Handlung — deren Textdichter nicht zu ermitteln war — ist in kurzem folgender. Einer jungen Sängerin werden von zwei Männern, nämlich dem Kapellmeister und dem Sohne eines reichen Kaufmannes, Huldigungen dargebracht. Sie kann sich nicht entschliessen, wem sie den Vorzug geben soll, und wird von ihrer angeblichen Mutter, vulgo Theatermutter, belehrt, beide zu narren und von beiden gleichzeitig zu nehmen. Und diesen Rat befolgt sie so gut, dass keiner weiss, woran er ist, und zum Schluss nach einer regelrecht fingierten Ohnmacht wegen vorgeblicher Kränkung, nimmt sie als Hausmittel von dem einen die Börse und von dem andern Diamanten und Ringe.

Schon hieraus sieht man, dass die Handlung nur leicht geknüpft und heiter ist; diese Stimmung spiegelt sich in der Musik wieder, die Haydns Originalpartitur auch nur als Intermezzo bezeichnet.

Ursprünglich wurde mit der Bezeichnung „Intermezzi“ oder „Intermedii,“ die schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorkommen, ein ganz bestimmter Begriff verbunden. Entweder wurden die Zwischenacte nur durch Gesang und Instrumentenspiel ausgefüllt, oder sie enthielten ebenfalls dramatische Scenen, welche gewöhnlich ganz für sich bestehend und ohne zum Hauptdrama eine Beziehung zu haben, zwischen den Akten desselben abgespielt oder gesungen wurden [1]). Diese eingeschobenen Stücke unter dem Titel „Intermezzo“, „Burletta“, „Farcia“, „Azione comica“ waren a due voci geschrieben. Später wurden diese derartig erweitert, dass sie als selbständige, den Abend füllende Werke zur Aufführung gelangten. So haben wir schon in

1) Dommer, S. 263.

den Jahren 1730—1740 eine ganze Reihe solcher Stücke; besonders beliebt waren die Opern von Nicolini, Hasse, Pergolese u. a.

Eine Abschrift der Haydn'schen Partitur[1]), die im Besitze Otto Jahns war, befindet sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin mit dem Titel: La Canterina | opera buffa | Intermezzo in musica | a | quattro voci | composta dal | Giuseppe Haydn | anno 1766. Diese trägt im Anfang die Worte: In nomine Domini.

Aus einem Vergleich des thematischen Katalogs mit der Partitur ergiebt sich[2]):

Die Ouverture fehlt.

1. Akt.

1. Sopranarie der Apollonia: „Che visino delicato‘ D dur, Moderato, $^2/_4$. NB. Die Arie wird von einem Recitativ mit Bassbegleitung unterbrochen.

2. Recitativo ed Aria di Don Pelagio: (Tenore), „Speso te sedro e sangue“ D dur, Allegro molto, C. Das Recitativ ist mit Instrumentalbegleitung; der Text der Arie ist nach der Partitur „Jo sposar l' empio tiranno.“

3. Recitativo e Quartetto di Gasperina, Apollonia (Sopran), Don Ettore, Don Pelagio (Tenore): „Scellerata: C dur, Allegro molto, C.

2. Akt.

4. Aria di Don Pelagio: „Signo mio l'uffizio“ B dur, Allegro ma non troppo, $^2/_4$.

5. Aria di Gasperina: „Non v'è, che mi ajuta.“ C moll, Allegro molto, C.

6. Recitativo (con Stromenti) ed Aria die Don Pelagio: „Apri pur mia Dea terrestre.“ G dur, Moderato, $^2/_4$.

7. Seque Coro di tutti personaggi: G dur, Allegro, $^6/_8$.

---

1) Das Autograph der Partitur befindet sich nach Fuchs in Eisenstadt; von demselben fehlt ebenfalls die Ouverture.

2) Vergl. auch Anhang II, No. 13.

Die erste Arie der Apollonia ist recht frisch und launig gehalten, denn in ihr zeigt die Theatermutter, dass sie der eigentlich handelnde Faktor ist und ihre Tochter, die bald den einen, bald den anderen bevorzugt, davon zurückhält, es mit einem von beiden zu verderben. Die Arie der Gasperina ist lebhaft und energisch bewegt, eine Stimmung, die vielfach noch durch den punktierten Rhythmus charakteristischer gezeichnet wird; nur in der Mitte der Arie weicht die Bestimmtheit der Sängerin einen Moment der Unschlüssigkeit: „Che farai mi sero cor?" Das erste Quartett ist von einem energischen Bass getragen und schildert trefflich die Wut des Pelagio, dem jenes Doppelspiel zuwider ist, den Zorn des Ettore als Nebenbuhler, während Gasperina verzweifelt ist und sich keinen Rat weiss. Apollonia aber behält den Kopf oben und sucht in ruhiger Weise zu vermitteln. Das Finalquartett zeigt im Tempo und Taktwechsel die gewünschte Lebendigkeit. Im allgemeinen sind die Arien nur kurz gehalten, doch No. 2 und No. 5 recht schwunghaft. Die verwendeten Personen sind 2 Soprane und 2 Tenöre. Im Orchester finden wir neben den Streichern nur 2 Oboen und 2 Corni, 2 Flöten und 2 englische Hörner, letzteres z. B. in No. 5, welche die ihrem eigentlichen Charakter entsprechend etwas klagende Melodie recht treffend zu Gehör bringen.

Die nächste Oper kam im Herbst 1768 zur Aufführung und ist betitelt: „Lo Speziale". Der genaue Titel, den das gedruckte Textbuch uns überliefert, heisst: „Lo speziale, dramma giocoso da rappresentarsi a Esterhaz nel teatro di S. A. il Principe de Galantha etc. etc. nell' autumno dell' anno 1768." Als Personen werden genannt: Sempronio, speziale — Mengone, uomo di spezeria — Griletta, pupilla sotto tutela di Sempronio — Volpino.

Der Text ist von Goldoni; das Originaltextbuch, im Besitze von A. Schatz in Rostock, hat den Titel: Lo Speziale, Dramma giocoso per musica | di Polisseno Fegejo | P. A. | da rappresentarsi | nel Teatro grimani | di S. Samuel | nel

Carnevale Dell' Anno 1755. Dedicato all' Eccellentissime | Dame Veneziane | In Venezia MDCCLV. presso Modesto Fenzo. | La Musica è del Sig. Vincenzo Pallavicini e del Sig. Domenico Fischetti.

Der Gang der Handlung ist kurz folgender: der Apotheker Sempronio, ein alter Narr, der selbst sein Mündel heiraten will, hält dasselbe unter strenger Bewachung. Seine Nebenbuhler sind zwei junge schlaue Leute, die sie dem Alten wegschnappen wollen. Letzterer ist ein Zeitungsnarr, der in Afrika und Indien mehr zu Hause ist als in seiner Apotheke. Darauf bauen die beiden ihren Plan. Mengone lässt sich ohne jede Vorkenntnisse als Ladendiener aufnehmen. Ihr Plan gelingt ihnen, indem sie auf die Hirngespinste des Alten eingehen.

Diese einfache, doch gut gegliederte Handlung bietet manche für den Komponisten dankbare Stelle. Jeder Akt schliesst mit einem hübschen lebhaften Finale, in dem die Charakterisierung der Personen recht scharf hervortritt. Am besten gelungen ist das Finale des zweiten Aktes, in welchem die jungen Leute als Notare, und das des dritten Aktes, in dem sie als Türken verkleidet, den Alten zum besten haben und so reichen Stoff zum Lachen bieten. Wir finden in dem von Haydn benutzten Goldoni'schen Textbuch alle Personen mit Ausnahme der Cecchina, contadina.

Ein Vergleich des thematischen Katalogs mit der Partitur wird uns am besten mit dem musikalischen Inhalt des Werkes bekannt machen[1]).

Die Ouverture fehlt.

I. Akt.

1. Aria di Mengone: „Tutto il giorno pista" G dur, Allegro, $^2/_4$.

2. Aria di Sempronio: „Questa è un altra volta." B dur, Moderato, C.

3. Recitativo ed Aria di Mengone: „Per quel di che ha mal di stomacco" A dur, Allegro, C.

1) cf. Anhang II, No. 14.

4. Aria di Griletta, „Caro Volpino amabile.“ F dur, Moderato. $^6/_8$.

5. Aria di Volpino: „Amore nel mio petto“ G moll, Presto, C. (NB. In der Partitur fehlt an einer Stelle der Arie der Text.)

6. Terzetto: Griletta, Mengone, Sempronio: „Quanti son di questa polvere.“ C dur, Andante moderato, $^2/_4$.

II. Akt.

7. Aria di Volpino: „Un certo tuttore in Francia vi fu“ E dur, Allegro moderato, $^6/_8$.

8. Recitativo ed Aria die Sempronio: „Ragazzaccie che senza cervello.“ D dur, Allegro moderato, $^2/_4$. (Abgedruckt in Reissmanns „Haydn,“ Berlin 1879. Notenbeilage S. 33. ff.)

9. Aria di Griletta: „Affato luoi Badar tu puoi“ B dur, Allegro, C.

10. Quartetto: „Colla presente scrittura privata.“ A dur, Adagio, $^2/_4$.

III. Akt.

11. Aria di Volpino: „Salamelica“ D dur, Allegro, $^2/_4$. Am Schluss dieser Arie fehlt wieder der Text.

12. Mengone: „Signor Sempronio, il matrimonio“ G dur, Moderato C. So sagt von No 12 der thematische Katalog; in der Partitur ist diese Nummer ein Quartettfinale.

Der Partitur, die aus dem Besitze Otto Jahns in den der Königlichen Bibliothek zu Berlin übergegangen ist, lag ein handschriftliches Textbuch bei, das übrigens nur „den Text, wozu keine Musik ist,“ enthält, d. h. Akt III, Scene 1—6. Daraus geht hervor, dass die Musik zum dritten Akt nur teilweise erhalten ist, während die zu den sechs ersten Scenen verloren ging. Unter dem Personenverzeichnis stand: „La musica è di Giuseppe Haydn | Maestro di capella | Tutti sono in attual servitio | di S. A. il Principe | Esterhazy.“ Am Schluss der Partitur steht ein Laus Deo et V. M. (d. i. Virgini Mariae.)

Die verwendeten Personen sind wieder nur 2 Soprane und 2 Tenöre, denn der Volpino wurde von einer Sängerin dargestellt; doch ist die Zeichnung der Charaktere durch das ganze Werk so streng einheitlich durchgeführt, dass man sagen kann: Lo Speziale ist die abgerundetste aller Opern Haydns.

Betrachten wir die einzelnen Arien, so ist die des Sempronio (No. 2) lebendig gehalten; die Arie der Griletta (No. 4) ist voll echter und mädchenhafter Empfindung; ebenso glücklich ist der Ton der Liebe in No. 5, der Arie des Volpino, getroffen, wo er in warmen Worten seiner Zuneigung zu Griletta Ausdruck giebt. Auch No. 7 ist recht wirkungsvoll, wo Volpino als Advokat verkleidet von Sempronio in energischer Weise unter Androhung der Bastonade die Tochter verlangt. Die B dur- Arie der Griletta No. 9 ist der melodisch ausdruckvollste Satz unter den Sologesängen. Höchst originell ist No. 11 im türkischen Stil, wo der bombastische Text und die Musik mit orientalischer Färbung ihren Eindruck nicht verfehlt haben werden. Am besten gelungen ist nach Pohl das zweite Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung an das reizende Quintett in Mozarts „Cosi fan tutti“ erinnert.

Nach Pohl wurde diese Oper am Donnerstag den 22. März 1770 zu Wien im Hause des Freiherrn von Sumerau in der Vorstadt Mariahilf, Hauptstrasse No. 12, aufgeführt. „Sie gefiel derartig,“ so berichtet das Wiener Diarium No. 24, „dass sie am folgenden Donnerstag auf hohes Begehren, als musikalische Akademie wiederholt werden musste, eine Sache, die gedachtem Herrn Kapellmeister Haydn, dessen grosse Talente allen Musikliebhabern zur Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämmtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereichte.“ —

In neuster Zeit ist diese Oper von Dr. Hirschfeld, der am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Lehrer der Aesthetik der Tonkunst angestellt ist, in deutscher Sprache in einem Aufzuge bearbeitet und

der Dresdener Hofoper zur Aufführung eingereicht worden. Zur Darstellung gelangte das Werk am 22. Juni 1895. Die „Königlich privilegirte Berlinische Zeitung“ meldet aus Dresden unter dem 22. Juni: „das durch eine Fülle lieblicher Melodien ausgezeichnete humorvolle Werk wurde vom Publikum mit lebhaftem Interesse und warmen Beifall aufgenommen.“ Unter dem 26. Juni: bringt die eben citierte Zeitung eine ausführliche und zwar sehr lobende Kritik· Dabei erwähnt der Verfasser des Artikels das Singspiel: „das Ochsenmenuett,“ das in den Jahren 1848—50 eine Reihe erfolgreicher Aufführungen erlebte; die Musik sei von Haydn[1]). Vor kurzem ging Lo Speziale mit den Dresdener Darstellern in einer Matinee unter dem Protektorate der Fürstin Metternich im Karltheater zu Wien in Scene. Die Premiere in Hamburg fand am 5. November 1895 statt.

Ehe wir uns zur Besprechung der nächsten Oper wenden können, müssen wir einen kurzen Blick auf die Veränderung werfen, die sich in der Litteratur der damaligen Oper geltend machte. Nachdem lange Zeit die opera seria unumschränkt geherrscht hatte, entstand ihr in der opera buffa ein nicht zu unterschätzender Gegner, der immer mehr an Terrain gewinnend die opera seria zurückdrängte. Und mit Recht wandte man sich mit Vorliebe der opera buffa zu. Gestattete doch dieselbe durch Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Behandlung eine feinere und schärfere Charakteristik. Durch diesen Umstand machte sich die opera buffa von den beengenden Fesseln der opera seria frei; lag bei dieser der Schwerpunkt in den Arien, so vereinfachte man bei jener den Bau derselben; mit einem Wort, man liess das Da capo fallen. Ferner benutzte man Duetts, Terzetts und Quartetts, wo es nur immer die Situation gestattete. Da nun mehrere Personen auf der Bühne handelnd thätig waren, so konnte man durch Contraste und grössere Lebendigkeit das Interesse

1) Der Recensent nennt, an dem alten Irrtume festhaltend, Haydn als Komponisten des Ochsenmenuetts. Oben ist eingehend über dieses Werk gehandelt worden.

der Zuhörer in höherem Masse fesseln; nach und nach wurden sogar diese Musikstücke der Hauptschmuck der opera buffa. Der eigentliche Vorzug dieser neuen Gattung lag aber in den Finales, die nicht mehr eine einzelne Scene enthielten, sondern eine zusammenhängende Folge von dramatischen Auftritten, in welchen die Handlung mit energischem Fortschritt der Katastrophe entgegengeführt wurde.

Logroscino soll der erste gewesen sein, der solche Finales einführte; allerdings waren dieselben noch von sehr einfacher Art, indem er ein Hauptmotiv in einem fortlaufenden Satz durchführte. Erst Piccini fand die grosse Form für das Finale. Sein Hauptverdienst ist es, dass er in denselben jede Scene als besonderen Satz behandelte und dadurch nicht nur eine reiche Abwechslung, sondern auch eine wirkungsvolle Steigerung erzielte. Den meisten Erfolg von seinen komischen Opern hatte er mit „Cecchina oder Buona figliuola'" die er 1761 für das Theater d'Aliberti zu Rom schrieb. „Sie kam fast nicht mehr von den Theatern herunter, verbreitete sich über das ganze musikalische Europa, und Piccinis Behandlung der Opera buffa wurde für die Gattung derselben in solchem Umfange massgebend, dass man ihn ihren zweiten Schöpfer zu nennen pflegt[1])."

Nach dieser kleinen Abschweifung, die nötig war, um die Wandlung in Haydns italienischem Stil zu verstehen, haben wir uns nun zur Betrachtung der Oper „Le Pescatrici" zu wenden. Dieselbe wurde am Abend des 16. September 1770 aufgeführt. An diesem Sonntag nämlich wurde die Hochzeit der Gräfin von Lamberg, einer Nichte des Fürsten, mit dem Grafen Poggi gefeiert. Am darauf folgenden Dienstag fand dann als Abschluss des ganzen Festes eine Wiederholung der Oper statt, da das Werk nach dem Wiener Diarium von 1770, dem eine Beschreibung des Festes zugeschickt worden war, von allen Anwesenden die grössten Lobeserhebungen erntete.

---

1) Dommer, S. 360. f.

Das bei Siess in Oedenburg gedruckte Textbuch giebt neben dem genauen Titel: „Le Pescatrici, dramma giocoso per Musica, da rappresentarsi nell' autumno dell' anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterhaz" noch folgendes Personenverzeichnis: „Eurilda, creduta figlia di Mastricco — Lindoro, principe di Sorento — Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto — Burlottò, pescatore, amante di Nerina — Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino ed amante di Burlotto, — Frisellino, pescatore, amante di Lesbina — Mastricco, vecchio pescatore.

Der Text dieser Oper rührt ebenfalls von Goldoni her; das im Besitz von A. Schatz befindliche Originaltextbuch hat den Titel: „Le Pescatrici | Dramma giocos o per Musica | Da rappresentarsi nel Teatro | posto in Contrada Di San Samuele | In Carnevale dell' anno 1752 | Dedicato a sua Eccellenza il Sign. Luigi Enrico | Di Pons | Marchese di Pons e di Coudray | Conte di Verdun etc. | In Venezia MDCCLII | Per Giuseppe Bettinelli. Musica di Giuseppe Ferdinando Bertoni." — Dass der Text von Goldoni gedichtet ist, geht auch aus dem ebenfalls im Besitze von A. Schatz befindlichen Werk hervor: „Carlo Goldoni, Opere Drammatiche giocose | Fra gli Arcadi Polisseno Fegejo |. Torino MDCCLVII. Nella stamperia reale." Im dritten Bande dieser Sammlung befindet sich der Text zu dieser Oper, deren Erstaufführung am 26. Dezember 1751 stattfand.

Der Inhalt des Textes ist folgender: Lindoro, der Prinz von Sorrent, begiebt sich auf eine Seereise, um die Erbin eines Fürstenthrones, die der Sage nach unter einem Fischervolk leben soll, aufzusuchen. Er landet an einer Küste, wo er Fischer findet, denen er seinen Plan mitteilt. Als zwei Fischerinnen, Lesbina und Nerina, dies hören, fühlen sie sofort Fürstenblut in ihren Adern rollen und quälen ihre Liebhaber, Burlotto und Frisellino, mit ihren Launen. Da kommt der alte Fischer Mastricco zu dem Prinzen und sagt ihm, dass seine angebliche Tochter die Gesuchte sei, aber

ihre hohe Abstammung nicht ahne. Der Prinz will nun die beiden Fischerinnen ausforschen, wird aber durch ihr gewandtes und geschicktes Benehmen wieder in seiner Meinung wankend. Er lässt darauf Gold und Edelsteine von den Schiffen an das Land bringen und vor den drei Mädchen ausbreiten. Lesbina und Nerina ergreifen sofort die Schmuckgegenstände, um sich damit zu behängen, nur Eurilda greift zu einem kostbaren Dolch, den sie in flammender Begeisterung schwingt. Jetzt ist der Zweifel des Prinzen gelöst; er erklärt letztere für seine Braut und verlässt unter dem Jubelruf der Fischer die gastliche Küste.

Die Musik enthält nach dem thematischen Katalog und der Partitur[1]), die den Titel führt: „Le Pescatrici | Oper in 3 Akten | del Sig^{re} Giuseppe Haydn | anno 1770“ folgende Nummern:

1. Akt[2]).

1. Ouverture e Coro: mit den Solisten Lesbina, Nerina, Frisellino, Burlotto: „Tira! Tira! Viene.“ Ddur, Allegro, $^6/_8$[3]).

2. Aria di Burlotto: (Tenore:) „Fra tuoni lampie fulmini.“ Bdur, Allegro con spirito, C.

3. Recitativo ed Aria di Nerina (Sopran): „So far la semplicetta.“ Adur, Andante, $^2/_4$. Der zweite Satz dieser Nummer ist Presto $^6/_8$, dann wieder $^2/_4$ und zum Schluss nochmals $^6/_8$.

4. Recitativo ed Aria di Frisellino: „Fra cetre ė Cembali.“ Fdur, Allegro di molto, $^3/_4$.

5 Recitativo ed Aria di Eurilda (alt): Edur, Andante gracioso, $^2/_4$. Von dieser Arie sind nur 16 Takte Vorspiel erhalten; dann heisst es in der Partitur: „Von hier an fehlt die ganze Arie nebst einem Recitativ und das Ritornell der darauffolgenden Arie sammt dem ersten Satz.

---

1) Diese Partitur-Abschrift aus dem Besitze Otto Jahns befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

2) cf. auch Anhang II, No. 15.

3) Den Anfang cf. Anhang III, No. 8.

Die nächste Bassarie ist in G dur, C. Die Tempobezeichnung fehlt. Das noch vorhandene Stück beginnt mit den Worten: „detto, detto, detto, e si và di tetto.“

6. Recitativo ed Aria di Lindoro (Bass) „Varca il mar di sponda.“ F dur, Allegro con spirito, C.

Der Schluss dieser Arie, sowie das Recitativ und der erste Satz der folgenden Arie der Lesbina fehlen. Feststellen liess sich diese Lücke durch einen Vergleich der Partitur mit dem Textbuch.

7. Coro: „Bell' ombra gradita.“ Esdur, Andante, $^3/_4$. Der Chor besteht aus den Solisten: Lesbina, Nerina (Sopran) Eurilda (Alt), Frisellino, Burlotto (Tenor), Mastricco (Bass).

8. Septett. (Zu den eben genannten kommt Lindoro (Bass): „Fiera stragge del indegno.“ D dur, Presto, C.

9. Aria di Burlotto, „Principessa! a voi mi postro!“ A dur, Adagio, $^2/_4$. So der Katalog; nach der Partitur aber ist das Finale ein Quartett für die zwei Soprane und Tenöre, dann Presto $^3/_8$; Adagio $^2/_4$ schliesst den Akt.

2. Akt.

10. Recitativo ed Aria di Frisellino: „Ha gl'occhi brillantini.“ G dur, Allegretto, $^2/_4$.

11. Recitativo ed Aria di Burlotto: „Vi cerca il fratello.“ A dur, Allegretto, $^2/_4$. Der zweite Satz dieser Arie ist Prestissimo, $^6/_8$.

12. Aria di Mastricco: „Son vecchio, son furbo“. F dur, Adagio, $^2/_4$; geht dann nach Presto über, in welchem Tempo geschlossen wird.

13. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Lesbina: „Son maestosa sembro orgoglioso“ D dur, Allegro di molto, C.

14. Recitativo ed Aria di Lesbina: „Già si vede i vezzievanti.“ B dur, Allegro, C.

15. Aria di Nerina: „Pescatore! Pescatrici“ C dur, Allegro, C. Nach 17 Takten Vorspiel fehlt die ganze Arie und, wie sich aus dem Textbuch ergiebt, die Musik von der achten Scene bis zur Hälfte der dreizehnten.

16. Finale: Quartetto: Lesbina, Nerina, Burlotto, Frisellino: „Burlottino, mio carino.“ G dur, Poco Adagio, $^2/_4$. Der zweite Satz ist dann Presto $^6/_8$, worauf ein Adagio in $^2/_4$ den eigentlichen Schluss bildet.

3. Akt.

17. Coro: „Nume, che al mare.“ C dur, Allegro, $^3/_4$.

18. Recitativo ed Aria di Eurilda: „Questa mano e questo cuore“. D dur, Allegretto, $^3/_8$.

19 Quartetto für die beiden Soprane und die beiden Tenöre: „Favorisca la sua bella mano.“ B dur, Moderato, C.

20. Coro: „Soavi Zeffiri al mare.“ E dur, Allegretto, $^3/_4$.

21. Finale: „Descendi amor pietoso.“ D dur, Allegro di molto, C., dann Presto $^6/_8$. Zu dem ursprünglichen Quartett: Nerina, Lesbina, Burlotto, Frisellino kommen im Laufe der letzten Nummer Eurilda mit Lindoro und zum Schluss Mastricco hinzu.

Wie wir oben gesehen haben, war zu jener Zeit durch Logroscino und namentlich durch Piccini in der Opernlitteratur eine neue Richtung aufgekommen. Haydn folgt ihr in dieser Oper zum ersten Mal. Ganz abgesehen von dem Vorkommen grosser Finales ist auch die Besetzung eine reichere als in den früheren Werken. Wir haben 7 Personen: 2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenöre und 2 Bässe. Die Oper beginnt mit einem heiteren einfachen Chor, der die Zuhörer gleich in eine fröhliche Stimmung versetzt. Dazu kommen im Verlaufe des Werkes noch 3 weitere Chöre, die alle in frischem und gefälligem Tone gehalten sind. Von den Arien nähern sich schon einige der Ariette. Das grosse Septett ist fest und energisch gezeichnet und wird von einem kräftigen Bass getragen. Die einzelnen Motive, die Haydn verwendet hat, sind ansprechend und ungezwungen und zeugen von einer glücklichen Wahl. Betrachten wir die einzelnen Nummern genauer, so zeichnen sich einzelne durch Koloraturschwierigkeiten aus, wie No. 2, 4 und 14. Die Arie des Lindoro (No. 6) verlangt neben einer bedeutenden Bewegungsfähigkeit auch noch einen grossen Stimmumfang

von A—f'. Voll Anmut und grosser Lebendigkeit, wozu nicht wenig Takt und Tempowechsel beiträgt, ist No. 3, die Arie der Nerina. Die Arie des Frisellino (No. 10) zeigt einen lustigen und lebensfrohen Ausdruck, wie er einem jungen und heiteren Charakter entspricht. Erhebend dagegen wirkt die Arie der Eurilda (No. 18), die trotz ihrer schlichten Einfachheit im Schifferkleide das fürstliche Blut in ihren Adern nicht verleugnet.

Da die opera buffa nicht dazu dienen sollte, den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre Virtuosität zu entfalten, so konnte der Instrumentalmusik ein grösserer selbständigerer Anteil an der Charakteristik gewährt werden. Bei dieser Verwendung musste das Orchester nicht allein reicher und mannigfaltiger ausgestattet, sondern es musste allmählich zu einer Selbständigkeit herangebildet werden, die es in den Stand setzte, den handelnden Personen zu folgen und ihnen gleichzeitig eine feste Grundlage für die bunte Mannigfaltigkeit zu bieten. Deshalb hat auch Haydn diesmal sein Orchester reicher besetzt, denn neben Streichquartett, Oboen, Fagott und Hörnern finden wir die Flöte in No. 4, je zwei Flöten in No. 5, 18 und 20. In No. 7 sind zwei englische Hörner verwendet, die von den Violini con sordini unterstützt, dem Accompagnement etwas ungemein Weiches, man könnte fast sagen, etwas Schwermütiges geben.

Es folgt nunmehr die Oper: „L' Infedeltà delusa." Die Aufführung derselben fand am 26. Juli 1773 statt zur Feier des Namenstages der verwitweten Fürstin Maria Anna Louise Esterházy, der Gemahlin des 1762 verstorbenen Fürsten Paul Anton. Das bei Siess in Oedenburg gedruckte Textbuch hat den Titel: „L' infedeltà delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterhaz nell' occasione del gloriosissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterházy nata Lunati Visconti sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterházy di Galantha al 26 Luglio dell' anno 1773." Als Personen werden genannt: Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni ed amante di Nencio — Sandrina,

ragazza semplice, ed amante di Nanni — Filippo, vecchio contadino e padre di Sandrina — Nencio, contadino benestante — Nanni, contadino, amante di Sandrina.

Der Inhalt der übrigens äusserst matten Handlung ist folgender [1]: Der alte Landmann Filippo bestimmt für Sandrina, seine Tochter, die den armen Nanni liebt, den reichen Nencio. Als aber bald darauf ein noch reicherer Kavalier erscheint, soll Sandrina natürlich diesen heiraten. Nencio dagegen liebt die heitere Vespina. Durch die nun sich entwickelnden Intriguen glaubt sich jeder hintergangen, und die listige und schlaue Vespina entschliesst sich, durch ihre Klugheit die Verwirrung zu schlichten. Unter Verkleidungen finden sich die richtigen Paare zusammen, und als der alte Filippo den Streich durchschaut, ist es zu spät, und er muss sich ins Unvermeidliche fügen.

Die Musik, die Carpani für verloren hält, bestand nach dem thematischen Katalog und der Partitur [2], die aus dem Besitze Otto Jahns in den der Königlichen Bibliothek zu Berlin übergegangen ist, (beide sind in sofern falsch, als sie angeben: composta Septembre 1773, während doch die Aufführung schon im Juli war) aus folgenden Nummern [3]:

Ouverture fehlt.

1. Akt.

1. Quartetto di Vespina (Sopran), Nencio, Filippo (Tenor) und Nanni (Bass): „Bella sera ed Aure grate.“ F dur, Moderato, C. Uebrigens geht diesem Quartett ein kurzes Vorspiel vorauf, das aber nicht als Ouverture sondern als Ritornell zu betrachten ist.

2. Recitativo ed Aria di Filippo: „Quando viene a far l'amore.“ G dur, Allegro moderato, C.

3. Recitativo ed Aria di Sandrina: „Che imbroglio e questo.“ A dur, Presto, C.

1) Bei dieser Oper war es mir nicht möglich, den Textdichter zu ermitteln.

2) Das Autograph befindet sich nach Fuchs in Eisenstadt.

3) cf. auch den Anhang II, No. 16.

4. Recitativo ed Aria di Nanni: „Non v'è rimedio.“ F moll, Allegro di molto, $^3/_4$. Der zweite Satz der Arie ist in F dur, $^6/_8$ gehalten.

5. Aria di Vespina: „Come piglia si bene la mira.“ B dur, Moderato assai, $^2/_4$.

6. Duetto di Vespina e Nanni: „Son disperato.“ D dur, Presto, $^6/_8$.

7. Aria di Nencio: „Chi s'impaccia di moglie.“ Es dur, Adagio, $^6/_8$.

8. Quintetto (Finale): „O piglia questa infedel cosi tradirmi.“ G dur, Allegro, C. Der Schlusssatz ist dann Presto $^3/_8$.

2. Akt.

9. Recitativo (abwechselnd mit Streichorchester und Bass) ed Aria di Vespina: „Ho un tnmore in un ginocchio.“ A dur, Adagio, $^2/_4$.

10. Recitativo ed Aria di Filippo: „Tu! tu sposarti.“ C dur, Presto, C.

11. Recitativo ed Aria di Vespina: „Trinche vaine allegramente.“ F dur, Allegro, presto, $^6/_8$. Hoch-komisches, deutsch-italienisches Strophenlied in Rondoform.

12. Recitativo ed Aria di Nencio: „Oh che gusto.“ D dur, Allegro, ¢.

13. Recitativo ed Aria di Vespina: „Ho tesa la rete.“ E dur, Allegretto, $^2/_4$.

14. Recitativo ed Aria di Sandrina: „E la pompa un grand' imbroglio.“ Es dur, Allegro, C.

15. Final-Quintett: „Nell mille sette cento.“ C dur, Poco Adagio, $^2/_4$.

Ueber die Art der Musik ist im allgemeinen wenig zu sagen, da sie unter dem schlechten Text leidet. Von den Arien sind wieder einige mit schwierigen Koloraturen überladen und gehen hinauf bis h″ und cis‴; andere sind mehr breit gehalten. So ist die Arie der Sandrina (No. 14) eine echte Koloraturarie, und die einzige Bassarie des Nanni (No. 4) hat einen Umfang von 2 Octaven bis zum f′. Filippo

konnte in seiner Arie (No. 2) sein ganzes Können entfalten, indem er in energischer Weise seine Tochter zur Heirat beredet. Schön und edel ist die Arie der Sandrina (No. 3); die in ergreifenden Tönen klagt, dass sie den Geliebten verlassen soll. Ganz dem heiteren Charakter der Vespina entspricht die Arie No. 11, ein deutsch-italienisches Strophenlied in Rondoform.

Im Orchester finden wir neben dem Streichquartett[1]) Fagott, Oboen und Hörner; das Cello (in No. 3, 4 und 7 obligates Solo), sogar die Pauken sind in No. 10 und 15 in Thätigkeit.

Diese Oper — das mag noch erwähnt werden — hat ein Schlusswort, in dem sich Haydns Frömmigkeit am stärksten zeigt. Es lautet: „Laus omnipotenti Deo et beatissimae Virgini Mariae.“ —

In diesem Jahr (1773) hatte sich die Oper des Fürsten Esterházy einer besonderen Auszeichnung zu erfreuen, indem im September die Kaiserin Maria Theresia dort erschien. Bei dieser Gelegenheit gab man am 1. September die zweiaktige Oper L'Infedeltà delusa von Haydn; vom gedruckten Textbuch wurde der Titel dementsprechend geändert. Er lautete: „L'Infedeltà delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo arrivo quivi di Sua Maestà l'Imperatrice Maria Theresia sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterházy de Galantha, nel mese di settembre dell' anno 1773[2]).“ Wie sehr sich die

1) Es sei hier erwähnt, dass unter dem Streichquartett nur Violine 1 und 2, Viola und Bass zu verstehen ist; wenn Cello dazutritt, so ist das jedes Mal erwähnt.

2) cf. den Artikel von Pohl in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ von Bock, Berlin 1873, S. 221, 229, 236, 244, 251. Auf Seite 245 schreibt Pohl eine kurze aber abfällige Kritik: „Haydns Oper erhebt sich nirgends zu einiger Bedeutung; schon die flüchtige Handschrift Haydns zeigt, dass er (vielleicht obendrein durch die Zeit gedrängt) vom Text und der Handlung nicht besonders mag erbaut gewesen sein.“

Kaiserin an der mustergiltigen Aufführung erbaute, geht daraus hervor, dass sie, wie schon erwähnt, später in Wien sagte: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterhaz."

Am 2. September gab man dann auf dem schon besprochenen Marionettentheater „Philemon und Baucis" mit dem Vorspiel „der Götterrath."

Am Montag, den 28. August 1775 kam Erzherzog Ferdinand, der Sohn Franz I. und der Maria Theresia, mit seiner Gemahlin Maria Beatrice nach Esterház. Zur Feier dieses hohen Besuches wurde am folgenden Tage „L'Incontro improviso" aufgeführt. Das bei Siess in Oedenburg gedruckte Textbuch giebt den Titel an: „L'Incontro improviso, dramma giocoso per musica, tradotto dal Francesse[1]), e rappresentato a Esterház, in occasione del felicissimo arrivo delle A. A. L. L. R. R. il Serenissimo archiduca d' Austria Ferdinando e della Serenissima Archiduchessa Beatrice d' Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazy de Galantha nel mese d' Agosto dell' anno 1775." Als Personen werden ausgeführt: Ali, principe di Balsora, amante di Rezia — Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d' Egitto nel seraglio — Balkis, schiava confidente di Rezia — Dardane, schiava confidente di Rezia — Osmin, schiavo d' Ali — Un calandro, inspettore magazino delle caravane — Il Sultano d' Egitto[2]).

1) Von Friberth übersetzt.

2 Auf der K. K. Hofbibliothek in Wien (No. 13835 der Handschriften-Sammlung) befindet sich in der Sammlung der Handschriften ein deutsches Textbuch, das Xaver Giržik für die Gräflich Erdödysche Truppe bearbeitet hatte. (Der Dialog ist vollständig, von den Gesangsnummern sind nur die Anfangsworte citiert). Der Titel desselben lautet: „Die unverhoffte Zusammenkunft | eine komische Oper| in | drei Aufzügen | . Aus dem Italienischen des Herrn Karl Friberth, frey übersetzt von Xaver Giržik, Mitglied der hochgräflich erdödyschen Operngesellschaft." S. 2. Der Sultan von Egypten | Ali, Prinz von Balsora, Geliebter der | Rezia, Prinzesssin von Persien, Favoritin in dem Serail des Sultans von Egypten | Balkis | Dardane | Vertraute der

Karl Friberth, der erste Tenorist vom Theater des Fürsten Esterhazy, hatte das französische Original von Dancourt: „Les Pélérins de Mecque“ ins Italienische übersetzt. Das Textbuch, das ihm vorgelegen hat, ist im Besitze des Herrn A. Schatz und führt den Titel: „La rencontre | imprévue | opéra buffon | en 3 Actes et en Prose | Tiré des Pélérins de La Mecque | Rédigé par M. Dancourt et mis en musique | par M. le Chevalier Gluck. Maitre de Musique de la Cour Impériale | À Paris | chez la Veuve Decchesne, Libraire rue S. Jacques, au temple du Gout. MDCCLXXVI.“ Aber nicht eine wörtliche Uebersetzung hatte Friberth angefertigt, sondern das Ganze umgearbeitet, auch die Reihenfolge der Scenen hat er ganz umgestaltet, sowie drei Personen[1]) des Originals: Armine, Sklavin, — Banu (Banon) Sklave — Herr Schwindel, ein Maler (Vertigo) gestrichen.

Der Inhalt der etwas verwickelten Handlung ist folgender: Ali, der Prinz von Balsora, liebt Rezia, eine persische Prinzessin und Favoritin des Sultans von Egypten, und sucht sich ihr auf alle Weise zu nähern. Auch Rezia wünscht sich mit ihm zu vereinigen. Da geht ihre Sklavin und Vertraute Balkis zu Ali und fordert ihn auf, in einen bestimmten Palast zu kommen, wo ihn eine vornehme Dame aus dem Serail sprechen will. Er geht hin und findet Dardane, eine andere Vertraute der Rezia, deren Liebesanträge er aber zurückweist. Endlich kommen Ali und Rezia zusammen und verabreden einen Plan zur Flucht. Osmin, der Sklave Ali's, der natürlich in den Plan eingeweiht werden muss, erzählt ihn in seiner Dummheit einem Derwisch (Calandro), der den Sultan von dem Plan unterrichtet. Auf der Flucht werden die Liebenden ergriffen

---

Rezia Sklavinnen | Osmin, Sklave des Ali | ein Calandar. | Ein Offizier der Leibwache mit Soldaten; Calandare, Sklaven und Sklavinnen. | — Die Handlung ist in Cairo. | Die Musik ist von Herrn Joseph Haydn, fürstlich-Esterhazyschen Hofkapellmeister.

1) Pohl sagt 2 Personen, was auf einem Irrtum beruht.

und sollen getötet, der Derwisch soll gefoltert werden. Sie ergeben sich aber der Gnade des Sultans, der ihnen die Freiheit schenkt und den Derwisch verstossen lässt. Der Schluss feiert mit Gesang und Tanz die Güte des Herrschers.

Die Musik enthält nach dem thematischen Katalog und der Partitur, der ein italienisches Textbuch beiliegt, — jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, früher im Besitze Otto Jahns — folgende Nummern und verteilt sich nach dem oben citierten Textbuch in Wien, wie folgt[1]):

1. Ouverture D dur, Allegro, C[2]).

1. Aufzug[3]).

Auftritt 1. Eine Niederlage von verschiedenen Kaufmannsgütern: Calandar und ein Kamerad sitzen und trinken: Chor: „Wie herzerquickend, welch' Getränke." (Tutti Calandri unisono: „Che bevanda, che liquore.")

Auftritt 2. Calandar allein.

Auftritt 3. Platz in Cairo, nahe dem Serail, Osmin: Arie: „Ein schelmisch Ding die Liebe."

(No. 2. Canzonetta di Osmin: L'amor è un gran briccone." B dur, Andantino, $^6/_8$).

Auftritt 4. Osmin. Calandar: Aria: „Castagno, Castagna."

(No. 3. Aria di Calandro: „Castagno, Castagna." E moll, Allegretto, $^2/_4$.)

Dialog.

Aria: „dass man uns für heilig halte."

(No. 4. Aria di Calandro: „Noi pariamo Santarelli." F dur, Allegro moderato, C.)

Auftritt 5. Saal im Innern des Serails: Rezia, Balkis, Dardane, zween Sklavinnen und ein Verschnittener: Aria der Rezia: „Labet die Hoffnung meine Seele."

(No. 5. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Rezia: „Quanto affetto mi sorprende." A dur, Andante, $^6/_8$.)

---

1) cf. auch Anhang II, No. 17.

2) cf. Anhang III, No. 9

3) Der in Klammern angegebene italienische Text ist der Partitur und dem thematischem Katalog entnommen.

Terzett:„ Ach ist es Täuschung? mit holdem Blicke.“

(No. 6. Terzetto: Rezia, Dardane, Balkis (3 Soprane): „Mi sembra un sogno“).

Auftritt 6. Platz: Ali allein, Recitativ: „Umsonst ist all' mein Bestreben“. Aria: „Sieht kein Gott hier meine Plagen“.

(No. 7. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Ali: „Deh se in ciel pietate“. C dur, Adagio, C.)

Auftritt 7. Ali, Osmin, Calandar: Aria: „Castagno, Castagna!“

(No. 8. Duetto: Osmin, Calandar: „Castagno, Castagna!“ E moll, Allegro, $^{2}/_{4}$), beginnt genau wie No. 3, wird dann aber anders weiter geführt.

Arie des Osmin: „Sind die philosophischen Mönche wohl Narren?“

(No. 9. Aria di Osmin: „Che sion i Calandri filosofi pazzi“. G dur, Presto, $^{2}/_{4}$, dann $^{6}/_{8}$.)

Auftritt 8. Vorige, Balkis mit einem Sklaven: Arie: „Wir Mädchen sind gefällig“.

(No. 10. Aria di Balkis: „Siam femine buonime“. B dur, Andante, $^{2}/_{4}$).

Auftritt 9. Türkisches Zimmer mit einer türkischen Tafel mit allerhand Speisen und Erfrischungen besetzt. Osmin, Sklaven und Sklavinnen, dann Ali und Balkis:

Finale: Osmin: „Ha! potz Plunzen! was für Speisen“.

(No. 11. Terzett-Finale: Osmin, Ali, Balkis: „Seque d'un ginocchio torto!“ C dur, Andante, $^{2}/_{4}$). Nach dem ersten Abschluss kommt ein Takt Pause mit einer Fermate; während die andern Personen auftreten, wirbeln die Pauken, dann kommt der Schluss. Presto, $^{2}/_{4}$.

2. Aufzug.

Auftritt 1. Ein türkisches Zimmer mit einem Sopha: Ali und Osmin treten auf: Duett (ohne Text).

(No. 12. Canzonetta di Osmin ed Ali: „Qui in un seren gentile.“ F dur, Andante, $^{2}/_{4}$).

Auftritt 2. Vorige, Dardane naht ganz langsam, auf 2 Sklavinnen gestützt: Arie der Dardane: „Durch mein schlaues Liebesbetragen.“

(No. 13. Recitativo ed Aria di Dardane: Aria: „Ho promesso sposar". A dur, Allegro, C).

Auftritt 3. Ali, Osmin.

Auftritt 4. Ali, Rezia und Balkis mit Sklaven und Sklavinnen:

Arie der Rezia (des Räubers Stimme nachahmend): „Weinet nicht".

(No. 14. Canzonetta di Rezia: „Non piangete tutte care." B dur, Andantino, $^2/_4$).

Arie des Ali: „Tapfer eilt der wackere Krieger".

(No. 15, Recitativo ed Aria di Tenore: Aria: „Il guerriere con armi a volto". D dur, Allegro, C).

Auftritt 5. Balkis allein: Arie: „Nach meiner Freiheit zu streben".

(No. 16. Recitativo ed Aria di Balkis: „Ad aqui staggio volo". Es dur, Allegro, $^3/_4$). In der Partitur finden wir Corni in E moll, was auffällt [1]).

---

1) Haydn machte zwischen E moll und Es dur keinen Unterschied, was schon Karajan in seinem Werke: Haydn in London 1791|92 nachgewiesen hat. Es sei hier gestattet, die diesbezüglichen Stellen aus Haydns Briefen an Frau von Gennzinger in Wien anzuführen:

Brief 20 (Karajan S. 91). London, 8. Jenner 1791 (In einem Postscriptum):

„nun gelanget eine bitte an Euer gnaden: ich weis nicht, ob ich die Sinfonie von mir in Es, so mir Euer gnaden zurück gegeben, zu Hauss in mein quartier vergessen, oder ob mir dieselbe unterwegs entfremdet wurde . . ."

Brief 21 (Karajan S. 92). London, 17. September 1791.

„Da ich über mein 2. schreiben vom 3. Julj, welches ich durch einen hiesigen Compositor . . . noch bis dato keine andworth, weder die von mir ausgebettene Sinfonie Ex E-mol erhalten habe . . ."

Brief 22 (Karajan S. 96). London, 13. October 1791.

„Da ich mich des Ersteren kleinen Adagio am anfang der Sinfonie Ex E-mol nicht mehr erinnere, so nehme ich mir die freyheit, das darauf folgende Adagio anzuzeichnen: (s. am Schluss d. Anhangs III No. 23) sollte ich so glücklich seyn, diese Sinfonie bis Ende Jenner 1792 zu erhalten . . .?"

(Aus dem angeführten Thema geht hervor, dass es sich um No. 15 der Magdeburger Ausgabe des Arrangements für das Pianoforte zu 4 Händen, als Es dur, handelt).

Auftritt 6. fehlt ganz im Textbuch.

Auftritt 7. Stube des Calandar: Osmin und Calandar: Arie des Calandar: „Mahomet, der grosse Seher".

(No. 17. Recitativo ed Aria di Calandro: „Il profeta Mahometta" F dur, Andantino, $^{2}/_{4}$).

Arie des Osmin: „Hör! geheim bei Nacht und Nebel".

(No. 18. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Osmin: „Senti al buio pian piano" C dur, Adagio, C.)

Auftritt 8. Garten: Ali, Rezia, dann Balkis, Osmin, Calandar und Dardane: Duetto: „Dieser Blick voll Liebeshitze".

(No. 19. Duetto di Rezia ed Ali: „Son quest' occhi un stal d'amore". E dur, Cantabile, $^{3}/_{4}$); dann Finale:

(No. 20. Finale dei tutti Personaggi: „Eia odi ne la festa — la banda." G dur, Allegro, C.)

3. Aufzug.

Auftritt 1. Es ist Nacht: die Waarenniederlage der Caravane unter Obhut Calanders: Rezia, Balkis, Ali und Calander. (Ali ab).

Brief 24 (Karajan S. 100). London, 20. Dezember 1791.

„Nun bitte ich ... mir ... die schon So oft anverlangte Sinfonie Ex E-mol, wovon ich letzthin das Thema beyschickte, auf klein Post Papier geschrieben, so bald als möglich per Postam zu überschücken ..."

Brief 25 (Karajan, S. 105). London, 17. Jenner 1792.

„Nun, meine Englische, gnädige frau, möchte ich auch ein wenig zanken mit Sie. wie oft wiederhollte ich meine bitte, mir die Sinfonie Ex E-mol, wovon ich das Thema einst beyschriebe, auf klein Post Papier per postam anhero zu schücken . . ."

Brief 26 (Karajan, S. 107.) London, 2. Februar 1792.

„. . . und Hofte die schon So lang und oft anverlangte Sinfonie in E-mol mit darunter zu finden . . ."

Brief 27. (Karajan S. 109.) London, 2. Mertz 1792.

„Gestern Abends erhielt ich Dero. wertes schreiben samt der anverlangten Sinfonie . . ."

Karajan, der anfangs den Widerspruch zwischen Es und Emoll nicht lösen konnte, wandte sich an Leopold von Sonnleithner um Auskunft darüber. Dieser erklärte ihm, dass E b (mit b molle — man vergleiche damit in der mittelalterlichen Theorie ♮ durum und b molle—) gleich Es sei; für Es sage man in Frankreich: Mi be moll, in England Mi be flat; was wir heute E moll nennen, hiess und heisst noch in Italien mi minore, in Frankreich mi mineur, in England mi minor oder mi flat.

Auftritt 2. Vorige, Osmin. (Calander ab).

Auftritt 3. Vorige, Ali.

Aria der Rezia: „Wenn des Menschen Glück und Tage".

(No. 21. Canzonetta di Rezia: „Segli eveche dagli astri". B dur, Adagio, $^2/_4$).

Auftritt 4. Vorige, Dardane.

Auftritt 5. Vorige, Officier mit Wache, Calander. Arie des Ali: „Seht ein prächtiges Gastmahl glänzen".

(No. 22. Recitativo ed Aria di Ali: „Ecco un splendido banchetto". G dur, Allegro vivo, C).

Auftritt 6. Calander allein mit Wache.

(No. 23. Marcia: „G dur, Moderato, $^2/_4$).

Auftritt 7. Ein illuminierter Saal mit Lustern und Hängeleuchtern. Sultan, Rezia, Ali, Dardane, Osmin, dann Calander mit Wache: Recitativ, dann Finale.

(No. 24. Coro dei tutti Personaggi: C dur, Allegro, C; beginnt mit einem Duett der Rezia und des Ali: „Ah Signor" (C dur, Presto, C.), dann folgt ein kurzes Solo der Rezia und ein Chor aller Personen: „Or gli affar ni son").

Man könnte dieses Werk eine Friberth-Oper nennen, nicht nur weil Friberth [1]), wie schon oben gesagt, das Textbuch bearbeitet hatte, sondern weil diesem Ehepaar, das vor seiner Uebersiedlung nach Wien das letzte Mal in Esterhaz spielte, noch einmal Gelegenheit geboten wurde, sein ganzes Können, und zwar von der schönsten Seite und im günstigsten Lichte, zu zeigen. So konnte Ali (Carlo Friberth) in seinen drei Arien (No 7, 15 und 22) den ganzen Umfang seiner Stimme, seine ganze Bravour und grosse Wärme im Vortrag zum Ausdruck bringen. Die kriegerische Arie „Il guerriere con armi a volto" ist reich instrumentiert und zwar ihrem Charakter gemäss mit Pauken und Trompeten. Seine Frau hatte in der Rolle der Rezia neben den zwei empfindungsvollen Canzonetten (No. 14 und 21) noch zwei Arien (No. 5 und eine eingelegte: „Or vicino a te mio cuore",

---

1) Carl Friberth war lange Jahre hindurch der erste Tenorist in Esterház.

die in Partitur bei Artaria erschien) zu singen; und mit ihren zahlreichen Coloraturen und grossen Intervallsprüngen erschien sie als eine musikalisch feste und tüchtige Sängerin. Die Begleitung der zweiten Arie bestand aus 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Violinen, Viola und Bass. In dem Duett No. 19 schwang sich das Ehepaar zu heissem liebeglühenden Zwiegesang auf.

Auch für die anderen Personen zeigt die Partitur eine grosse Menge von interessanten Stellen und reiche Abwechslung. So konnte Haydn in den 3 grossen Arien des Calandro seiner heitern Laune ganz die Zügel schiessen lassen; dieselben sind in kräftigem Buffotone, hochkomisch und in eigenartigem Rhythmus gehalten, so dass sie ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlt haben werden. Hierzu trägt auch nicht wenig die originelle Instrumentation bei. Ein überraschendes Beispiel von Tonmalerei ist die Arie des Osmin, in der er das Reisen zu Wasser und zu Lande schildert; in der Begleitung gehen die Streichinstrumente in $/_{32}$ Läufen gegen einander und die Singstimme in gebrochenen Akkorden auf und nieder; dann, wenn er den Sturm auf dem Meere schildert, gehen die Streichinstrumente in gebrochenen Akkorden auf und nieder, gleichwie die vom Orkan gepeitschten Wellen, und die Singstimme geht im Septimenakkord hin und her. — Eine ähnliche und wohl ebenso glücklich getroffene Tonmalerei findet sich auch im Oratorium „die Schöpfung“ in der Arie des Raphael: „Rollend in schäumenden Wogen“, wo er das ungestüm sich bewegende Meer schildert. — Von besonderer Anmut ist das Terzett No. 6 für 3 Soprane, bei dem neben den 2 Hörnern auch das englische Horn ertönt und die Violinen mit Sordinen gespielt werden. Das Instrumentalstück No. 23 besteht aus zwei Teilen, von denen jeder wiederholt wird, und hat als Schlagwerke Triangel, Tamburin und Cinellen, Instrumente, die der orientalischen Musik eigen sind. Türkische Musik ist in der komischen Oper jener Zeit eine Liebhaberei; auch Haydn hat dieselbe mehr-

fach in Anwendung gebracht. Man denke nur an „Lo speziale“. Das Violoncello tritt dreimal, in No. 6, 11 und 15 in Thätigkeit, und die Pauken in der schon besprochenen No. 15, ausserdem in No. 11 und 22.

Zu bemerken bleibt nur noch, dass Haydn eine Arie für Sopran: „Or vicino a te mio cuore“ als Einlage in diese Oper nachkomponiert hat. Trotz der vielen Schönheiten hat sich auch dieses Werk nicht gehalten; es ist leider zu schnell in das Meer der Vergessenheit gesunken.

Haydns Ruf als Opernkomponist hatte sich zu jener Zeit schon so verbreitet, dass von Wien aus, wo im Januar 1777 die italienische Oper wieder eröffnet werden sollte, die Aufforderung an ihn erging, eine Oper für das K. K. Hoftheater zu schreiben.

Gleichzeitig schickte man ihm das Textbuch zu: „La vera costanza“. Haydn machte sich sofort an die Arbeit und sandte schon nach kurzer Zeit die vollständige Partitur nach Wien. Allein die Aufführung kam nicht zu Stande; die Gründe, die Pohl kurz als „Intriguen“ bezeichnet, finden wir bei Dies näher angegeben. Natürlich hatte Haydn, wie schon in seinen anderen Werken, die Fähigkeiten und auch den Umfang der Stimme eines jeden einzelnen Sängers in Betracht gezogen und seine Composition darnach eingerichtet. Nach Durchsicht der Partitur erklärte man seine Stimmenverteilung für ungültig mit der Motivierung „er habe nicht das Recht, die Stimmen nach eigenem Gutdünken zu verteilen“. Haydn entgegnete: „Ich weiss, was und für wen ich schreibe“. Da man gegen seine Beschwerde taub war, wendete er sich an den Kaiser Joseph, der, da er Haydn's Recht einsah, sich ins Mittel legte und eine Aufführung durchzusetzen trachtete. Doch auch der Monarch stiess auf so unüberwindlichen Widerstand, dass es Haydn vorzog, lieber seine Oper nicht aufführen zu lassen, als noch länger gegen die Kabale zu kämpfen [1]). Haydn schloss mit

1) Ebenso erging es Mozart auf seiner zweiten Reise nach Wien, als er 1768 auf Wunsch des Kaisers: La finta semplice, Oper in 3 Akten von Luigi Coltellini, komponierte. cf. Jahn, Mozart, Band I, S. 88 ff.

den Worten: „Ich gab diese Oper nicht, reiste zu meinem Fürsten und erzählte ihm den ganzen Verlauf der Sache. Der Fürst tadelte mein Verfahren nicht, sondern liess die Oper in Esterhaz 1779 aufführen. Der grosse Kaiser war einer der Zuhörer[1])".

Auf diese Oper werden wir seiner Zeit zurückkommen. —

Am 3. August 1777 fand auf Esterház die Vermählung des K. K. Kämmerers und Majors, Grafen Nicolaus Esterházy, des zweiten Sohnes des Fürsten mit der Gräfin Maria Anna Franziska von Weissenwolf statt. Zu dieser Festlichkeit hatte Haydn die Oper: „Il mondo della luna" verfasst. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch hatte den Titel: „Il mondo della luna, dramma giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d' Esterház all' occasione degli felici sponsali di Signore Nicolò, conte Esterházy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf l'estate nell anno 1777". Als mitwirkende Personen werden genannt: Ecclitico, finto astrologo — Ernesto, Cavaliere — Buonafede, — Clarice, figlia — Flaminia, altera figlia di Buonafede — Lisetta, camariera, — Cecco, servitore di Ernesto.

Der Text auch zu dieser Oper ist von Goldoni. Das Originaltextbuch, im Besitz von A. Schatz, hat den Titel: „Il mondo della luna, Dramma giocoso in 3 Atti di Carlo Goldoni. Musica di Baldassaro Galuppi, detto il Buranello. Rappresentato la prima volta nel Teatro Giustiniano di San Mosè", zu Venedig im Carneval 1750. Ein Abdruck des Textes befindet sich auch im zweiten Bande der gesammelten Werke Goldonis.

Der Inhalt der fast ungeniessbaren Handlung ist folgender: Ecclitico, der sich für einen Astronomen ausgiebt, zählt zu seinen Schülern auch seinen besten Freund Ernesto. Beide lieben die Töchter des Buonafede, der dieselben aber

1) Von Pohl in Abrede gestellt, doch von vielen anderen Werken, darunter von C. A. Ludwig, bestätigt.

streng bewacht. Während sie noch überlegen, wie sie in den Besitz der Mädchen kommen, Ecclitico soll Clarice, Ernesto Flaminia heiraten — die Lisetta bestimmen sie für Cecco —, hilft ihnen der Zufall, indem Buonafede erscheint und ebenfalls Unterricht in der Astronomie haben will. Ecclitico richtet nun ein eigens dazu präpariertes Teleskop auf den Mond und lässt seinen neuen Schüler durchsehen, der Wunder über Wunder schaut, wobei natürlich die Frauen die Hauptrolle spielen. Buonafede, ganz entzückt von dem Gesehenen, glaubt auch, dass ihn Ecclitico durch einen Zaubertrank auf den Mond versetzen könne. Es geschieht, und Buonafede, der in Folge eines Schlaftrunkes eingeschlummert ist, erwacht in dem herrlich geschmückten Garten des Ecclitico, der als Ceremonienmeister verkleidet, ihn empfängt. Cecco erscheint als König des Mondes und zieht die ebenfalls verkleidete Lisetta auf den Thron. Als Buonafede nun wünscht, auch seine Töchter dort zu sehen, erscheinen auch diese und werden mit seiner Einwilligung von der Majestät mit Ecclitico und dem als Hesperus verkleideten Ernesto zusammenbefohlen. Als Buonafede die Gaukelei durchschaut, ist es zu spät: er vergiebt den ihm gespielten Streich, worauf alle den Mond preisen, durch dessen Macht ein so gutes Ende herbeigeführt worden.

Die Musik, die Carpani für verloren hält, besteht nach dem thematischen Katolog und der Partitur, jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, früher im Besitze Otto Jahns, aus folgenden Nummern[1]):

1. Ouverture: Cdur, Allegro, $^3/_4$[2]), in deren Mitte 81 Takte fehlen. Dasselbe Thema enthält die Symphonie No. 31[3]).

1) cf. Anhang II, No. 19.

2) cf. Anhang III, No. 10.

3) Nach der Allgemeinen deutschen Biographie ist als Ouverture die Symphonie „Roxelane“ gespielt worden. cf. Pohl, Haydn, Band II, S. 352.

1. Akt.

2. Coro: Ecclitico e 4 scolari: „O luna lucente". Es dur, Andante, $^2/_4$.

3. Recitativo ed Aria di Ernesto: „Begli occhi vezzosi". Es dur, Andante, $^3/_4$. Diese Nummer, obwohl das Autograph im Besitze von Artaria ist, fehlt in der Partitur.

4. Coro degli scolari: „Prendiamo Fratelli". F dur, Andante, $^2/_4$.

5. Duetto di Ecclitico e Buonafede e Coro (4 Scorali): „Servitor obligato". G-dur, Allegro, $^3/_4$.

6. Aria di Buonafede: „Ho veduto una ragazza". D dur, Presto, $^6/_8$. Es folgen jetzt mehrere Zauberbilder:

„Ho veduto buon marito".

„Ho veduto il contrario" mit Instrumentalbegleitung.

7. Aria di Buonafede: „La ragazza col vecchione". F dur, Allegretto, $^2/_4$.

8. Recitativo ed Aria di Ecclitico: „Un poco di denaro". D dur, Adagio, C.

9. Recitativo ed Aria di Ernesto: „Begli occhi vezzosi". D dur, Moderato, $^3/_4$.

10. Aria di Cecco: „Mi fanno ridere". G dur, Allegretto, $^2/_4$.

11. Aria di Flaminia: „Ragion nell' alma". C dur, Allegro maestoso, C.

12. Aria di Clarice: „Son fanciullo da marito". A dur, Vivace, $^3/_4$.

13. Recitativo ed Aria di Lisetta: „Una donna come me". B dur, Andante, $^2/_4$, dann Presto $^6/_8$.

14. Finale: „Vado, vado". Es dur, Adagio, C. Dieses Quartett: Clarice (Sopran), Lisetta (Alt), Ecclitico (Tenor) und Buonafede beginnt mit einem Recitativo con stromenti des Letzteren.

2. Akt.

15. Sinfonia e Ballo mit einem Terzett, Ecclitico, Buonafede, Cavalieri: „Uomo felice". D dur, Allegro, C.

16. Aria di Ecclitico: „Voi lo sapete". F dur, Andante, $^2/_4$.

17. Aria di Cecco: „Un avaro suda e pena". G dur, Allegro, C.

Hierauf folgt nach dem Katalog ein Marsch, der aber in der Partitur fehlt.

18. Aria di Ernesto: „Qualche volta non fa male". G moll, Allegretto, $^2/_4$. Diesen rhythmisch fest gegliederten, scharf accentuierten Satz hat Haydn in seiner „Marienzeller Messe" benutzt [1]).

19. Aria di Buonafede: „Che mondo amabile". D dur, Moderato, $^3/_4$, fehlt in der Partitur, wie an dieser Stelle die ganze Musik zur langen siebenten und achten Scene nicht vorhanden ist.

20. Duetto di Lisetta e Cecco: „Non aver di me sospetto". A dur, Allegro, C.

21. Recitativo ed Aria di Lisetta: „Imperatrice dunque sarà". D dur, Allegro, $^3/_4$. Bei Goldoni heisst der Text: „Signor Padrone cosà farà".

22. Aria di Flaminia: „Se la mia stella". F dur, Allegro, $^3/_4$.

23. Aria di Clarice: „Quanto gente che sospira". B dur, Andante, $^2/_4$.

24. Finale: D dur, Moderato, C. Nach den Worten: „Signor Padrone" fehlt der ganze Aktschluss; ebenso No. 22 und 23 ganz.

3. Akt.

25. Sinfonia: G dur, Allegro, ₵ [2]).

26. Duetto: Ecclitico, Clarice: „Un certo rusceletto". B dur, Largo, ₵.

17. Finale Chor: „Dal mondo della luna". D dur, Vivace, $^2/_4$.

Wie diese ganze Oper dem Zuhörer mehr eine Augenweide als einen wirklichen Kunstgenuss bietet, so trägt auch die Musik mehr dem Augenblicke Rechnung. Zu den schönsten und inhaltreichsten Nummern gehören ausser der Ouverture und der Einleitung zum dritten Akt die Arie des

1) Und zwar als Benedictus cf. Pohl, Haydn, Band II, S. 352.

2) cf. Anhang III, No. 11.

Ernesto, die, wie schon erwähnt, Haydn als Benedictus in der Marienzeller Messe benutzt hat. Von den einzelnen Gesangsnummern ist im allgemeinen wenig zu sagen, da sie recht unbedeutend sind; die Arie der Flaminia (No. 11) ist mit Coloraturen reich verziert. Sehr komisch ist die Arie des Cecco (No. 10): „Mi fanno ridere che credono, che quel che vedono sia verità“, in der er sich über Buonafede und die anderen Schüler lustig macht; ferner die Arie der Lisetta (No. 13), die durch ihr Eigenlob viel Heiterkeit erregt. Das letzte Finale ist lebendig gehalten infolge des Wechsels des Taktes und der Tonart, auch die Stimmung der einzelnen Personen, namentlich des Buonafede, ist gut getroffen; dieser ist anfangs über den ihm gespielten Streich wütend, stimmt aber schliesslich in das allgemeine Loblied ein. Von den Nummern der Partitur sind No. 3, 6, 8, 9, 10 bei Artaria in Wien erschienen, wo sich noch das Autograph befindet. (Exemplare waren bei Carl Zulehner in Mainz zu haben.)

Was die Instrumentation betrifft, so finden sich Piccoloflöten in dem Ballet No. 15, das Violoncello in No. 8, 10, 15, 26 und die Pauken in No. 1 und 27. Einmal (in No. 15) finden wir zwei Orchester; das eine, im Zuschauerraum, besteht nur aus dem Streichquartett, das andere, hinter der Scene, aus 2 Hörnern, 2 Oboen und 2 Fagotten. Hier zeigt sich übrigens deutlich, dass Fuchs bei der Anlage des thematischen Katalogs noch andere Quellen als die Partitur, die sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek in Berlin befindet, gehabt haben muss. Denn abgesehen davon, dass der Katalog bisweilen andere Tempobezeichnungen angiebt, als in der Partitur stehen, finden wir in jenem ganze Nummern citiert, die in dieser fehlen. Später wurde das Werk wiederholt als Marionetten-Oper zur Darstellung gebracht.

Im Frühjahr 1779 [1]) kam die Oper: „La vera costanza“ zur Aufführung, deren Entstehungsgeschichte

1) Riemanns Opernbuchhandlung nennt 1776 als das Jahr der Aufführung; das ist ein Irrtum. Denn 1776 hat man Haydn das

wir schon kurz besprochen haben. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch enthält den Titel: „La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterház la primavera 1779" und das Personenverzeichnis: Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito — Conte Enrico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina — Villotto, villano ricco, ma sciocca, destinato sposo di Rosina. — Il Marchese Ernesto, amico del conte — La Marchesa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto — Lisetta, cameriera della Baronessa, amante non corrisposta di Masino — Masino, capo di pescatori, fratello di Rosina.

Der Text ist von Francesco Puttini und Pietro Travaglia gedichtet; nach Angabe des Herrn A. Schatz ist derselbe zum ersten Mal von Pasquale Anfossi in Musik gesetzt. Die Première dieser Komposition fand im „teatro Alibert detto delle dame" zu Rom 1776 statt unter dem Titel: „La Pescatrice fedele ossia la vera costanza." Auch ein italienisch-deutsches Textbuch von einer Aufführung in Braunschweig befindet sich im Besitze von A. Schatz mit dem Titel: „La vera costanza | dramma giocoso | per Musica | Da rappresentarsi | nel | piccolo Ducal Teatro de Bronsvic. | Bronsvic 1783. | La Musica è del celebre Sigr. Anfossi, maestro di capella Neapolitana."

Der Inhalt der Handlung ist kurz folgender: Die Baronesse Irene geht mit ihrem Kammermädchen Lisetta und dem Marquis Ernesto auf die Reise, um Rosina, eine geistreiche Fischerin, die mit dem Grafen Enrico heimlich verlobt ist, mit dem dummen, aber reichen Bauer Villotto zu verheiraten. Als sie an einer Küste landen, wo sie unter den Fischern die Gesuchte finden, gehen sie gleich an die Ausführung ihrer Pläne. Villotto ist bereit, Rosina aber weigert sich, worin sie von ihrem Bruder Masino, dem Führer des Fischervolkes, unterstützt wird. Da die Gelan-

Textbuch zur Bearbeitung übergeben, während aus den oben besprochenen Gründen die Aufführung erst 1779 stattfand.

deten ihre Pläne scheitern sehen, nehmen sie ihre Zuflucht zu Intriguen, vor denen Rosina mit dem geheim gehaltenen Söhnchen des Grafen entflieht. Nach langem Suchen findet man letztere in einer Bauernhütte versteckt. Die Liebe siegt endlich doch, und am Schlusse der Oper erscheinen drei Paare: Irene und Ernesto, Rosina und Enrico, Lisetta und Masino.

Die Musik enthält nach dem thematischen Katalog und der Partitur, die sich im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, folgende Nummern [1]):

1. Ouverture, B dur, Allegro, C.[2])

1. Akt.

2. Introduzione e Coro: „Che tempesta". B dur, Allegro, ¢.

3. Aria di Baronessa: „Non sinalza non stride". B dur, Allegro, C.

4. Aria di Masino: „So che' una bestia sei". F dur, Allegro moderato, $^2/_4$.

5. Aria di Rosina: „Son un tenero sospiro". A dur, Andante, $^3/_4$.

6. Aria di Villotto: „Non sperate, mi didisco". Es dur, Allegro, C.

7. Aria di Lisetta: „Jo son poverina". G dur, Allegro moderato, $^6/_8$, dann G moll, zum Schluss wieder G dur.

8. Aria di Conte: „A trionfar t'invita". C dur, Allegro, C.

9. Finale: Rosina, Masino, Villotto: „Ah che diveni stupidi". G dur, Allegro, C.

2. Akt.

10. Duetto: Masino e Villotto: „Masino Filosofia". B dur, Allegro, C.

---

1) cf. Anhang II. No. 18.

2) cf. Anhang III, No. 12. Ein Exemplar derselben befindet sich auf der Bibliothek des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses | Band I, S. 361 | : Sei | Sinfonie | a grand' orchestre | composte | dal Sign. Gius. Haydn | Opera. XXXV. | a Vienna | presso Artaria compagni | No. 4.

11. Aria di Ernesto: „Per pietà vezzo serai". A dur, Andante, $^2/_4$.

12. Quintetto: Rosina, Baronessa, Lisetta, Conte, Villotto: „Va petto gola insolente." C dur, Andante, $^2/_4$.

13. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Rosina: „Misera chi m'adjuto?" F dur, Moderato, $^3/_4$.

14. Aria di Villotto: „Già la morte." Es dur, Adagio, ¢.

15. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Conte: „Ah non m'inganno". F dur, Andante, $^3/_8$.

16. Scene ed Aria di Rosina: „Care spiage". E dur, Largo, ¢, nur mit Begleitung des Streichquartetts.

17. Finale: „L'anima risoluta". D dur, Moderato, C.

3. Akt.

18. Aria di Rosina: „Signor, voi sapete". B dur, Andante, $^2/_4$. (fehlt in der Partitur).

19. Duetto di Rosina e Conte: „Rosina vezzosina." B dur, Andante, $^2/_4$.

20. Finalchor: „Ben che gema un alma". G dur, Allegro moderato, $^3/_4$. Der Chor besteht aus Rosina, Baronessa, Lisetta (Sopran), Conte, Ernesto (Tenor), Villotto (Bass).

Von den Arien sind sechs für Klavier bei Artaria gestochen und im Handel erschienen, ebenso ein Duett[1]).

Auf die Oper, die ihrer ursprünglichen Bestimmung nach für das Hoftheater berechnet war, hat Haydn einen grösseren Fleiss verwendet, als er sonst zu thun pflegte. Deshalb zeichnet sie sich auch durch reichere Instrumentation aus; so finden wir fast in allen Nummern neben dem Streichquartett auch Oboen und Hörner, hin und wieder auch das Fagott. Das Violoncello ist in No. 7, 9 und 17 beschäftigt, die Flöten in No. 7, 9, 11, 13, 17 und 20, die Pauken nur in No. 8. Die Ouverture ist wie gewöhnlich besetzt. 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott neben dem Streichquartett.

---

1) Grove Band I, S. 707, Artaria engraved six of the airs and a duett.

Was die Gesangsstücke anbetrifft, so sind sie mit grossem Fleiss gearbeitet, namentlich die Recitative, die Haydn in dieser Oper mit besonderer Sorgfalt komponiert hat. Auch das Quintett (No. 12) ist streng genommen ein Recitativ für mehrere Personen; denn wenn sich dort einmal ein Ansatz zu einer Melodie findet, so lässt ihn der Komponist sofort wieder fallen. Die Arie der Lisetta (No. 7) ist mit reichem Koloraturenschmuck versehen, ebenso die des Ernesto (No. 11). Die Arie des Conte (No. 8) ist ihrem kriegerischen Character gemäss reich instrumentiert und durch den häufigen Wechsel des Tempo und der Tonart voller Leben. Ergreifend ist No. 16, wo Rosina, der das Leben durch die fortwährenden Intriguen verleidet ist, in ihrer einfachen, edlen Weise Abschied nimmt, und das Duett (No. 19) zwischen Rosina und Conte Enrico, wo sie ihn bittet, sie sterben zu lassen. Die andern Arien nähern sich schon mehr der Ariettenform. Das Finale des ersten Aktes ist wegen des wiederholten Wechsels von Takt und Tempo voller Leben; der Schlusschor, ein kurzer und heiterer Ensemble-Satz, ist in gewöhnlicher Rondoform abgefasst.

Obwohl der Komponist einen grossen Fleiss auf diese Oper verwendet hat — sie ist die erste, die auch auf andern Bühnen in deutscher Sprache dargestellt wurde — hat sie sich nicht halten können. Ihr fehlte — um mit Pohl zu reden — das Mark; die Charactere waren zu landläufig, zu schablonenhaft, es fehlt ihr sogar an dem eigentlichen dramatischen Gehalt. Textlich steht sie bedeutend hinter dem Werk von 1775 zurück. —

Ein Exemplar, von Haydns eigener Hand geschrieben, befindet sich im Pariser Conservatorium. In einem Aufsatze der „Berliner Musikzeitung“, erzählt Weckerlin, auf welche wunderbare Weise er in den Besitz des Manuskripts gekommen sei. Seine Angaben über die Oper selbst sind falsch. Er sagt: „Die einzige vollendete Oper Joseph Haydns, „La vera costanza“ einstmals in Wien geschrieben.“ Dass dieses Werk nicht die einzige vollendete Oper ist,

geht aus dem Gange unserer Darstellung hervor. Weckerlin erzählt in der Bibliothèque du Conservatoire national de Musique et de Déclamation[1]: „Le théatre italien a eu sa bibliothèque musicale vendue aux enchères publiques, rue Drouot. Le Conservatoire n'est pas resté indifférent à cette vente; à la suite de laquelle les partitions d'orchestre de Verdi que l'on ne possédait pas encore, sont venues occuper leur place dans nos rayons. Bien au delà de deux cents partitions ou lots de partitions ont été acquis, surtout les oeuvres des compositeurs du siecle dernier, entre autres l'opéra autographe de Joseph Haydn la Vera Costanza, joué à Eisenstadt chez le prince Nicolas Esterhazy; cette oeuvre porte la date de 1785." Letztere Jahreszahl ist allerdings unerklärlich, da die Oper, wie wir schon gesehen haben, bereits 1776 fertig war, wenn nicht die Zahl später hinzugesetzt ist. Es ist auch denkbar, dass, da die Zahl am Ende der Partitur steht, Haydn selbst sie zugesetzt hat, als er in jenem Jahr das Werk nach Paris sandte.

Sonstige Aufführungen des Werkes sind: 1785 in Pressburg (zu derselben wurde es von Giržik ins Deutsche übersetzt unter dem Titel: „Die wahre Beständigkeit"[2]); 1786 im Carneval im grossen Schauspielhause zu Pressburg — nach Angabe von Herrn A. Schatz unter Leitung von Hubert Kumpf als öffentliche Vorstellung —; im Frühjahr 1790 auf dem Theater der Landstrasse in Wien[3]); am 14. Januar und 13. November 1792 in Brünn; am Sonntag, den 30. Januar 1791, unter dem Titel: „Laurette" in Paris auf dem Theater Monsieur. Schon Fétis weist diesen Irrtum nach; er sagt in seiner Biographie universelle[4]): „C'est une erreur, cet opéra est un pastiche arrangé sur des morceaux pris dans les oeuvres de ce maître". Mr. Dubuisson, der Komponist

1) Paris 1885. S. XXXVII.

2) cf. Gothaer Theater Kalender 1787, S. 201.

3) Grove, Band I, S. 707. It was revived in 1790 at the theatre in the Landstrasse, suburb of Vienna.

4) Biographie universelle des Musiciens, Band IV, S. 264.

der Laurette, hat die Nummern der „la vera costanza“ in anderer Reihenfolge aufgestellt und als Ouverture das Vorspiel zur Armida gewählt.

Der Titel des Originaltextbuches — im Besitze von A. Schatz — lautet: „Laurette, comédie en trois actes et en prose mêlée d'ariette par Paul Ulric Dubuisson. Paris. Théatre de Monsieur de la rue Faydeau.“ Ein Exemplar des Werkes befindet sich auf der Grossherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt: „Laurette, Opéra comique. Haydn. Part. Paris. O. St. Msc.“ Andere Exemplare sind auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin (früher im Besitze Otto Jahns) und auf der Bibliotheca del Liceo Musicale di Bolgna: (Partitura mus. in due volumini in fol. obl. Titel: Dramma in Musica)[1]).

Nach dem schon erwähnten Brande des grossen Redoutensaales am 18. November 1779 fand am Namenstage des Fürsten, am 6. Dezember, die Aufführung eines neuen Werkes von Haydn statt, und zwar im Speisesaale. Da man keine Kulissen gerettet hatte, konnte von Ausstattung und Scenenwechsel keine Rede sein. Deshalb musste man sich mit den einfachsten Requisiten begnügen. Haydn schrieb zu diesem Feste die Musik zu einem Text des Metastasio: „L'isola disabitata“. Die Scene ist einfach genug; sie stellt eine Gegend am Meeresufer dar. Der Titel des bei Siess in Oedenburg gedruckten Textbuches lautet: „L'isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del' celebre Signore Abbate Pietro Metastasio, poeta cesareo, da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolo Esterházy di Galantha l' anno 1779[2]).“

1) Partituren mit deutschem Text bei Carl Zulehner in Mainz. Im Theaterhalender 1800, S. 81 bietet N. Simrock in Bonn Partituren zu Laurette um 28 rfl. an.

2) Wurzbach in „Joseph Haydn und sein Bruder Michael“ Wien 1861, nennt das Werk eine „Cantate mit Text von Metastasio“ und setzt sie in das Jahr 1785. Dies ist ein Missverständnis; denn 1779 war die erste Aufführung, und 1785 schickte Haydn eine Abschrift nach Modena cf. u.

Als Personen werden genannt: „Costanza, moglie di Gernando — Silvia, sua minor sorella — Gernando, consorte di Costanza — Enrico, compagno di Gernando.

Die einfache Handlung lässt sich in wenigen Worten wiedergeben. Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngerer Schwester Silvia zu Schiffe begeben, um sich in Westindien mit seinem Vater zu vereinigen. Ein sich erhebender Sturm lässt das Schiff an einer wüsten Insel scheitern, und es retten sich nur die drei und Enrico, der Gefährte des Gernando. Da erscheinen Seeräuber, während Costanza schläft: Gernando, der sich ihnen tapfer entgegenwirft, wird überwältigt und in die Gefangenschaft abgeführt. Die zurückbleibenden Frauen fristen ihr Leben in kümmerlicher Weise. Enrico ist ausgezogen, den Gernando zu suchen. Endlich, nach 12 langen Jahren, gelingt es Gernando zu fliehen, und mit Enrico eilt er in die Arme seiner Lieben, die er allerdings in elendem Zustande, aber doch lebend antrifft. Mit diesem grossen Freudenausbruch schliesst die Vorstellung.

Die von Metastasio in einem Akt dargestellte Handlung hat Haydn in zwei Abschnitte geschieden. Die Königliche Bibliothek zu Berlin stellte mir auch einen geschriebenen Klavierauszug zur Verfügung, der den Titel trägt: (S. 1) „Die wüste Insel | eine Oper in | zwei Akten | von J. Haydn | in | einem vollständigen Klavierauszug | mit deutschem untergelegtem | Text.“ (S. 2) „Personen: Fernando, Konstanzen's Gemahl | Konstanze, Fernando's Gemahlin | Silvia, Konstanzen's jüngere Schwester | Heinrich, Fernando's Gefährte |. Der italienische Text ist von Metastasio.“

Die Scene ist eine angenehme Gegend einer kleinen unbewohnten Insel, welche die Durchsicht nach dem Meere hat, mit natürlichem wilden Gebüsch bewachsen, kunstlosen Höhlen und blumigten Rasen. Rechts ist ein Felsen, an welchem eine unvollendete Inschrift [1]) in europäischer Sprache

1) Dieselbe lautet: „Hier, wo Fernando treulos Constanzen einst verliess, beschloss sie jammernd, an dieser fernen Küste ihre Tage.

befindlich ist. Haydn hat folgende Musiknummern dazu komponiert [1]):

1. Ouverture G moll, Largo, $^3/_4$[2])[3]).

1. Teil.

1. Auftritt: Konstanze (im Begriff, die Inschrift an dem Felsen zu vollenden): „Welche Arbeit vollbringt nicht unermüdeter Fleiss."

(No 2. Recitativo di Costanza: „Qual contrasto non vince." C dur, Moderato, $^3/_4$[4]).

2. Auftritt: Silvia (eilig und vergnügt.) „Liebe Schwester! ach Konstanze" B dur, Presto, $^2/_4$. Cantabile der Konstanze: „Darf ich nicht mein Unglück klagen." As dur, Largo, C.

(No. 3. Aria di Costanza: „Se non piange d'un infelice." (fehlt in dem thematischen Katalog.)

3. Auftritt: Silvia (allein): „Welch' untröstlicher Schmerz."

(No. 4. Recitativo di Silvia: „Che ostinato dolor." A moll, Allegro, C.)

(Am Ufer erscheint ein Schiff, aus dem Fernando und Heinrich ans Land steigen.)

4. Auftritt: Fernando, Heinrich, Silvia (versteckt); Fernando ab, um Konstanze zu suchen.

O Fremdling, schlägt im Busen dir ein fühlend Herz, so räche, nein beklage (mein schreckliches Loos!)" Die eingeklammerten Worte fehlen noch in der Inschrift.

1) cf. Anhang II No. 20.

2) cf. Anhang III No. 13. Ein Exemplar dieser Nummer befindet sich auf der Bibliothek des Grossherzoglichen Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses Band I, S. 361. Sei Sinfonia etc. No. 1.

3) Diese Nummer beginnt mit einem kurzen Largo (G moll), dann folgt ein feuriges Allegro, dann ein Allegretto im $^3/_4$ Takt in G dur im Character des Menuett, und eine kurze Rekapitulation des ersten Allegro schliesst als Coda die Ouverture, cf. Reissmann, Haydn S. 27 und Pohl, Haydn Band I, S. 284.

4) der italienische Text ist aus dem thematischen Katalog und der Partitur.

5. Auftritt: Heinrich, Silvia: Arie des Heinrich: „Wer auf dem Pfad der Ehre kämpfet, den Kranz zu erringen."

(No. 5. Aria di Enrico:" Chi nel canin d'onore." B dur, Allegro, C.)

6. Auftritt: Silvia allein: „Was war das, was ich sah?" Arie: „Im süssesten Taumel, bald fröhlich, bald traurig." C dur, Allegretto, C.

(No. 6. Recitativo ed Aria di Silvia: Aria: „Fra con dolce deliro." C dur, Andante, C.)

2. Teil.

1. Auftritt: Fernando allein, dann Heinrich: „Ach die Ahnung betrog meine Seele nicht." Arie des Fernando: „Störe nicht in diesem Jammer, Freund, den Lauf von meinen Thränen."

(No. 7. Recitativo ed Aria di Fernando: Aria: „Non turbar, quand' io mi bagno." Esdur, Largo, C.)

2. Auftritt: Heinrich: „Nicht beim ersten Anfall muss ich seinen Schmerz noch reizen."

3. Auftritt: Heinrich, Silvia: „Wo ist Konstanze?"

4. Auftritt: Silvia (allein): Recitativ: „Was ist mir geschehen?" Arie: „Sowie ein Sturm entsteht und brausend sich verbreitet."

(No. 8. Aria di Silvia: „Come il sapor s'accende." G dur, Allegro, C.)

5. Auftritt: Konstanze (allein): „Ach umsonst! für all mein Leiden flieht die Zeit."

(No. 9. Aria di Costanza: „Ah! Che in van" B dur, Adagio, $^3/_4$.)

6. Auftritt: Arie des Fernando: „Einsam hier und auch geschieden." (Konstanze wird ohnmächtig).

7. Auftritt: Heinrich, Konstanze: „Noch weiss mein lieber Freund vom Glücke nicht."

8. Auftritt: Vorige, Silvia, Fernando: „Konstanze!" dann Quartett: Konstanze: „Jetzt fühl' ich Himmelswonne."

(No. 10. Finale-Quartetto: „Son contento a pieno" C dur, Allegro, C.)

Dieses letzte Quartett war ursprünglich von Metastasio als Chor gefasst.

„Ernst wie die Handlung ist auch die Musik[1].“ Im allgemeinen finden wir nur Recitative in dieser Oper, und wenn auch einzelne Nummern als Arien bezeichnet sind, so sind auch diese fast recitativisch gehalten. Diese Recitative sind von feinster Arbeit, von wählerischstem Ausdruck und edler schlichter Wirkung. Ebenso sind die Arien gehaltvoll und zeugen von erhebender Einfachheit; in No. 3 z. B. schüttet Konstanze in hehrer, ergreifender Weise ihr Herz aus, da sie sich über den Verlust des Gatten, von dem sie glaubt, dass er sie treulos verlassen habe, garnicht trösten kann; wie anders wirkt dagegen die Arie der Silvia (No. 6), die in der ihr eigenen schelmischen Weise den Verlust ihrer Herzensruhe beklagt; ebenso anmutig ist No. 8, wo Silvia ihre Liebe eingesteht, indem sie das Entstehen derselben mit dem Dahinbrausen des Sturmwindes vergleicht. Nicht minder gut ist auch die Arie des Enrico No. 5, die sich durch männlich - entschlossene Stimmung auszeichnet. Mit den Anfangsworten der Costanza: „Quel contrasto non vince l'indefesso sudor“ hat Haydn ein Urteil über sein eigenes Schaffen gesprochen.

In der ernsten Konstanze und in der lustigen Silvia hat der Meister ein paar Frauenbilder geschaffen, wie sie wohl ausser diesen nur noch einmal in der ganzen deutschen Opernlitteratur vorkommen. Gemeint sind Agathe und Aennchen in Webers Freischütz. Nach dem Ausdrucke der Sorge und der Trauer, der durch die ganze Oper tönt, ergreift das Finale um so mehr, das in einem warmen, liebedurchglühten Doppelgesang der Costanza und des Fernando einerseits, der Silvia und des Enrico andererseits gipfelt.

Dieses Finale wurde in einem Leipziger Konzert aufgeführt. Die „allgemeine musikalische Zeitung“ vom 28. April 1802 schreibt darüber in dem Konzertbericht:

1) **Pohl**, Haydn Band II, S. 353.

„Das Finale: „Sono contento a pieno“ mit obligater Flöte, Violine, Fagott und Violoncello ist eine vortrefflich gearbeitete Musik für jene Instrumente, wobei aber freilich die Singstimmen zu sehr in den Schatten gestellt sind. Das ganze ist wohl für das Konzert, aber nicht für das Theater, wo die sehr ausgeführten Ritornelle die Handelnden zur Verzweiflung bringen mussten.“

Wie hoch Haydn selbst das Werk stellte, beweist der Brief an Artaria vom 27. Mai 1781, worin er schreibt: „dass dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden, und vielleicht ebenso wenig in Wien.“

Im Jahre 1780 überreichte die Akademie der Philharmoniker zu Modena Haydn ein Diplom in Anerkennung seiner Verdienste. Dieser sandte 1785 die Isola disabitata, nachdem er sie teilweise umgearbeitet hatte, dorthin, „wo sie mit grossem Beifall aufgeführt wurde.“ So Pohl; aber Herr A. Schatz stellt das in Abrede, da in dem officiellen Organ, der Chrononistoria dei teatri di Modena di Ma. Alessandro Gandini, nichts von einer solchen Aufführung erwähnt ist. Auch an den König von Spanien sandte Haydn ein Exemplar dieser Partitur [1]).

Noch eine Aufführung der Isola disabitata ist nachweisbar: nämlich am 19. März (dem Namenstage Haydn's) 1785 im k. k. National-Hoftheater in Wien als musikalische Akademie.

Eine deutsche Übersetzung der Dichtung war schon 1778 in Leipzig bei Dyk erschienen unter dem Titel: „Die wüste Insel“ von G. A. Meissner.

Ausser der von mir auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin benutzten Partitur befindet sich je ein Exemplar auf der Bibliotheca di Liceo Musicale di Bologna. „L'isola disabitata, Dramma per Musica in due atti del signor Giuseppe Haydn. Partitura mus. in due volumi in fol. obl.“ (mit der Bemerkung: „Questo spartito d'opera seria era nella

---

1) Grove I, S. 707. He sent the score to the king of Spain and received in return a gold snuff-box set in brilliants.

collezione musicale del fu Angelo Catalani.") und auf der Grossherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt: „L'isola disabita. Azione teatrale. Part. O. St. Msc."

Partituren sind bezw. waren zu haben bei Ricordi (Katalog I, S. 722), bei Carl Zulehner in Mainz, und bei N. Simrock in Bonn für 20 rfl.[1])

Nach einer Bemerkung in dem thematischen Katalog von Fuchs befindet sich das Autograph der Partitur im Besitze von Artaria in Wien.

Schnell hatte der kunstsinnige Fürst sein Theater in neuer Gestalt und mit kostbarer Pracht wieder aufbauen lassen. Die feierliche Einweihung desselben fand am 15. Oktober, dem Namenstage der Kaiserin, 1780[2]) statt und zwar mit der Aufführung der Oper Haydn's „La fedeltà premiata." Das gedruckte Textbuch hatte den Titel: „La fedeltà premiata, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nell' apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolo d'Esterházy di Galantha, l'autumno dell' anno 1780[3])." Als Personen des Stückes werden genannt: Amaranta, donna vana e boriosa — Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro — Lindoro, fratello di Amaranta, addeto a servigi dal tempio, inamorato primo di Nerina e poi di Celia — Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno — Fileno, amante di Fillide — Conte Peruchetto, uomo di umore stravagante — Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta — Diana.

1) Theaterkalender 1800, S. 81.

2) Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781, S. CLII.

3) Nach einem vom Fürsten Esterházy-Galantha der Wiener Musik- und Theaterausstellung zur Verfügung gestellten Textbuch lautet der Titel: „La fedeltà premiata (die belohnte Treue.) Ein lustiges Schauspiel in Musik gesetzt, aufgeführt bei der Eröffnung des neuerbauten Theaters in Esterház 1780. deutsch und italienisch."

Ehe ich genauer auf dieses Werk eingehe, sei es mir gestattet, endlich einmal die Irrtümer über ein Werk zu beseitigen, das von Dies und Griesinger an bis auf die heutige Zeit immer wieder Haydn zugeschrieben wird. Die „Österreichische Nationalencyklopädie“ (Wien 1835) citiert unter Haydns Opern auch L'infedeltà fedele. Dieser Artikel basiert auf den Angaben von Dies, Griesinger, Carpani u. a. Wurzbach in seinen Werken druckt ebenso, desgleichen C. A. Ludwig in seinem Joseph Haydn S. 47. Felix Clément et la Rousse in dem Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras kennen sogar das Jahr der Aufführung; sie schreiben: „Infedeltà fedele, opéra italien, musique de F. J. Haydn, représenté à Vienne vers 1783.“ Auch Riemann in seinem Opernhandbuch nennt Haydn als Komponisten, bemerkt aber in demselben Artikel: „1780 für Neapel komponiert von D. Cimorosa. Text von Lorenzi.“ Fuchs in seinem genauen thematischen Katalog, der ungemein zuverlässig ist, bringt ebenfalls nur den Titel, lässt aber den Raum für die Musik offen. Auch C. F. Pohl schweigt über diese Oper ganz.

Da nun Herr A. Schatz die Liebenswürdigkeit hatte, mir das Originaltextbuch zur Verfügung zu stellen, kann ich diesen Punkt endlich klar stellen. Das eben genannte Textbuch hat den Titel: „L'Infedeltà fedele, comedia per musica, rappresentata per apertura del Real teatro del Fondo di Separazione. Neapel.“ Hier befindet sich auch noch die Originalpartitur. Als Personen sind genannt: Fillide, sotto nome di Celia, amante di | Fileno | Amaranta, amata da | Melibeo, ministro del Tempio di Diana, Padre di | Licori | Meganiro, pastor Forestiero | Montano, Fratello di Amaranta in servigio del Tempio, innomorata prima di Clori, poi di Celia | Clori | Diana. Coro di Ninfe, Pastori, Cacciatori, Cacciatrici | e seguaci di Diana. | La Scena si finge in Arcadia.“

Dieses Werk ist 1782 in Dresden aufgeführt worden unter dem Titel: „Treue in der Untreue.“ Ein Exemplar

auch dieses Textbuches befindet sich im Besitze von A. Schatz.

Schon aus dem Personenverzeichnis ergiebt sich auf den ersten Blick, dass der Haydn'schen fedeltà premiata das obengenannte Textbuch zu Grunde liegt, doch ist es etwas umgearbeitet, indem man einige Personen, die man in Esterház nicht besetzen konnte, gestrichen hat. Die Arien dagegen sind, wie ich durch Vergleichung mit der Haydnschen Partitur feststellen konnte, wörtlich übernommen worden.

Doch nun zurück zu der Haydn'schen Komposition. Der Inhalt der Handlung ist kurz folgender: Die Nymphe Nerina weiht ihr Leben der Diana und schmückt zum Zeichen ihres Gelübdes das Bild der Göttin mit einem goldenen Kreuze. In dem Tempel aber sieht sie Lindoro, den Hüter desselben, und verliebt sich in ihn. Sie wirft das Kreuz in den nahen Fluss in dem Wahne, jetzt ihres Gelübdes enthoben zu sein, und flieht mit dem Geliebten. Aus Zorn darüber sendet die Göttin dem Lande die Pest und lässt durch ein Orakel bekannt machen, dass einem im See hausenden Ungeheuer in jedem Jahre an einem bestimmten Tage ein Liebespaar zu opfern sei, bis sich jemand freiwillig an dessen Stelle dem Tode weihe. — Unter den sich jetzt entwickelnden Intriguen tauchen die Paare in bunter Reihenfolge auf. Nur zwei lieben sich wahrhaftig — Fillide, unter dem angenommenen Namen Celia und Fileno. Der böse Melibeo, der Diener des Tempels, der in die stolze Amaranta verliebt und eifersüchtig auf den leichtlebigen Grafen Perruchetto ist, weiss diesen und Celia an einem versteckten Orte zusammenzuführen. Sie werden entdeckt und dazu bestimmt, als Opfer der Diana dem Seeungeheuer vorgeworfen zu werden. Zuletzt bietet sich Fileno, um seine scheinbar treulose Geliebte zu retten, freiwillig als Opfer an, und der Orakelspruch ist erfüllt. Diana tötet durch einen Pfeil den Bösewicht Melibeo und vereinigt die Liebenden. Von nun an herrscht wieder

Freude und Friede in Cumae, dem Orte der Handlung, und alles preist die gerechte Göttin.

Die Partitur hat den Titel: „La Fedeltà premiata| die belohnte Treue | dramma giocoso | ein lustiges Schauspiel | in Musik gesetzt | und | aufgeführt bei Eröffnung des | neu erbauten Theaters zu | Esterház im Jahre 1780 | dal Giuseppe Haydn 1779.“ — Nach dem Katalog hat die Musik folgende Nummern[1]):

1. Ouverture: D dur, Presto. $^6/_8$[2]).

1. Akt.

2. Introduzione: Coro: „Bella Dea, che in Ciel.“ G dur, Allegro, $^3/_4$; ausser dem Chor wirken mit: Nerina, Lindoro Melibeo. Dieser tritt dann, nachdem er sich von der Scene entfernt hat, wieder mit den Worten auf: „Tacete! Tacete!“ worauf sich das Tempo in Adagio mässigt.

3. Aria di Amaranta: „Prendi, O Cintia, questo bello innocente.“ C dur, Adagio, C.

4. Aria di Lindoro: „Già mi sembra di sentire.“ A dur, Allegro, $^6/_8$.

5. Aria di.Amaranta: „Per te m' accesse amore.“ H dur, Adagio, $^3/_4$.

6. Aria di Perruchetto: „Salvo ajuto! piano!“ C dur, Allegro, C. Hier fehlt in dem Katalog eine Arie des Perruchetto: „Salvo ajuto, piano!“ G moll, ohne Tempo, C. Es muss dies die ursprüngliche Arie gewesen sein, da sie in der Partitur ausdrücklich mit Arie No. 4 bezeichnet ist, und die andere, im Katalog mit No. 5 bezeichnete, kann erst später nachkomponiert sein.

7. Aria di Melibeo: „Mi dica, il mio signore.“ D dur, Allegro, C.

8. Aria di Fileno: „Dove oh Dio rivolgo?“ Es dur, Adagio, $^3/_4$.

9. Aria di Nerina: „E amore di natura?“ D dur, Andante, $^2/_4$.

---

1) cf. Anhang II, No. 21.

2) Anhang III, No. 14.

(No. 9 fehlt in der Partitur, wieder ein Beweis, das dem thematischen Katalog noch andere Quellen zu Grunde liegen!)

10. Aria di Celia: „Placidi ruscelletti" Es dur, Adagio, $^3/_4$ fehlt ebenfalls; in der Partitur als fehlende Arie der Fillide bezeichnet.

11. Aria di Fileno: „Miseri affetti miei." B dur, Allegro, C.

12. Scena di Amaranta: „Vanni! fuggi traditore!" D dur, Allegro molto, C.

13. Aria di Celia: „Deh soccori un infelice." Es dur, Andante, $^2/_4$.

14. Coro di tutti personaggi: „Questi torti, questi affronti". B dur, Allegro, C. - So der Katalog, der an dieser Stelle ziemlich ungenau ist, denn es fehlt in demselben eine Arie des Peruchetto: „Coll' amoroso foco." F dur, Allegro, C., während das von ihm citierte Finale in der Partitur nicht enthalten ist.

2. Akt.

15. Aria di Lindoro: „Non vi sdegniate". F dur, Allegro moderato, $^6/_8$. Von dieser Arie enthält die Partitur nur 14 Takte. Dann fehlt die Arie und die ganze Musik bis zur 13. Scene, wo eine Arie der Amaranta ist.

16. Aria di Melibeo: „Sappi che la belleza." D dur, Allegro, C.

17. Aria di Fileno: „Se da'begli occhi". G dur, Allegro, C.

18. Aria di Nerina: „Volgi pure ad altro oggetto." F dur, Molto Andante, C.

19. Coro di Cacciatori: „Più la belva nel bosco non freme." D dur, Presto, $^3/_8$.

20. Aria di Perruchetto: „Di questo audace ferro." A dur, Vivace, C.

21. Recitativo ed Aria di Fileno; „Bastano i pianti sai." Es dur, Adagio, $^3/_4$.

22. Recitativo ed Aria di Celia: „Ombra del caro bene." Es dur, Adagio, C. (No. 17—22 fehlen in der Partitur.)

23. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Amaranta: „Del amor mio fedele." A dur, Largo, C.

24. Finale: „Quel silenzio" Es dur, Adagio, C. Den Schlusschor: „Quanto più diletto „Es dur, Allegro assai, $^3/_4$ bilden: Nerina, Amaranta, Celia (Sopran) Fileno, Lindoro (Tenor), Peruchetto, Melibeo (Bass).

In der Partitur heisst es: die Musik zum dritten Akt fehlt ganz. Das ist aber ein Irrtum des Abschreibers, denn der Knoten der Handlung ist gelöst, und somit ist das Stück zu Ende. Noch einen Beweis für meine Behauptung kann ich anführen: auch die infedeltà fedele des Lorenzi schliesst mit dem Chor: „Quanto più diletto."

Der Schlusschor ist in Form eines Rondos gehalten und wird von Solis unterbrochen. Die Ouverture hat Haydn in seiner Jagdsinfonie (No. 40) als letzten Satz benutzt. Mit Pohl ist wohl anzunehmen, dass dieses Vorspiel dem Fürsten besonders gefallen hat, der 1781 bei seiner Rückkehr aus Paris mit dieser damals neuen Sinfonie begrüsst wurde.

Am besten gelungen sind zweifelsohne die Arien No. 7 des Melibeo, wegen der finstern, gut getroffenen Characterzeichnung, und No. 12 der Amaranta, in der sie ihrem Zorn gegen den scheinbar treulosen Liebhaber in bewegten Worten Ausdruck verleiht. Im allgemeinen ist der äusserst lose Zusammenhang des Textes der Musik nicht vorteilhaft gewesen.

Was die Instrumentation der einzelnen Nummern betrifft, so finden wir als Begleitung in No. 3, 5 und 8 ausschliesslich Streichinstrumente; das Violoncello in No. 1, 7, 22, 23 und 24; Flöten in No. 1 und 2, Soloflöte in No. 24; Solofagott in No. 13 und 24. In No. 13 leitet das Solofagott (Largosatz der Arie der Celia) in zarten Tönen die Selbstbetrachtung: „Ma qual voce interno io sento" ein, und in No. 24 trägt es mit der Soloflöte das Ritornell des Melibeo vor: „questo due vittime, casta Diana!" Trompeten und zwar je 2 finden wir in No. 1 und 7; Pauken nur in No. 1.

Exemplare der Partitur mit deutschem Text unter dem Titel: „Die belohnte Treue“ waren bei Carl Zulehner in Mainz zum Verkauf angezeigt.

Von sonstigen Aufführungen des Werkes liessen sich feststellen: Am 18. und 20. Dezember 1784 deutsch: „Die belohnte Treue“ von Haiden im Kärnthnerthor-Theater von der Gesellschaft Schikaneder-Kumpf [1]), 1785—1787 zu wiederholten Malen in deutscher Sprache in Pressburg [2]), und am 11. Oktober 1792 und am 10. Januar 1793 in Graz von der J. J. Bellomoschen Gesellschaft auf dem Landständischen Theater.

Dass „La fedeltà premiata“ auf den „Freibrief“ von Fritz von Weber Einfluss gehabt hat, ist bekannt, schon Pohl hat dieses genauer untersucht und veröffentlicht [3]). Anfangs hat man die Benutzung der Haydnschen Musik gar nicht verheimlicht, wie aus dem trefflichen Aufsatz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, (Band XI, 1876) hervorgeht. Denn in dem Arienbuch von 1797 heisst es „der Freibrief, ein Singspiel in zwei Aufzügen; die Musik ist von Joseph Haydn.“ Das Original der Meininger Aufführung von 1789 — an welcher sich Mitglieder der Weberschen Familie beteiligten — das sich jetzt in Hamburg befindet, hatte den Titel: „Der Freibrief mit Haydnscher Musik von Franz, Anton von Weber.“ Auch das Stuttgarter Soufflirbuch von 1797 hat den Titel: „Der Freibrief von Haydn.“ Bei dem Exemplar, das sich im Besitze des Herzoglich-Anhaltinischen Hoftheaters in Dessau befindet, ist statt der Ouverture Mozarts Sinfonie in Es benutzt. Es würde hier zu weit führen, noch genauer darauf einzugehen, und es mag genügen zu sagen, das streng genommen als Komponisten des Freybriefs zu nennen sind: Joseph Haydn, Fritz von Weber, Mozart und Karl Maria von Weber.

---

1) Wiener Zeitung 1784 No. 102.

2) Gothaer Theaterkalender 1787, S, 201 1788, S. 195.

3) cf. Pohl, Haydn Band II, S. 355. Wenn hier darüber noch gesprochen wird, geschieht es, weil manches im Pohl nicht erwähnt ist.

Herr A. Schatz stellte mir mehrere Textbücher zum Freibrief zur Verfügung. Der Titel des einen lautet: „Der Freybrief | Eine Posse mit Gesang in einem Akte von Georg Ernst Lüderwald, Musik von Ernst Lange [1]),“ dargestellt in Riga am 2/13. Juli 1792 [2]). Diese Bearbeitung wurde 1802 in Flendsburg aufgeführt mit der Musik von Julius Miller. Ein anderes Textbuch ist betitelt: „Der Freybrief, ein Singspiel in 2 Aufzügen. Die Musik ist von Haiden 1797. Text der Gesänge enthaltend.“ In dieser Bearbeitung ist eine Person mehr genannt: Martin Kunz, ein alter Husar. Dieses Textbuch stammt wahrscheinlich aus Nürnberg, wo nach A. Schatz die Premiere der Wenzeslaus Mihul'schen Gesellschaft am 22. Dezember 1796 stattfand. Noch eine Aufführung ist zu nennen; sie wurde am Montag, den 28. September 1801 im Stadttheater zu Rostock, von einer Liebhaber-Gesellschaft zum Besten der Armen veranstalt; der Titel war: „Der Freybrief, ein Singspiel [3 4]).“

Im Jahre 1782 war der Graf und die Gräfin von Norden zum Besuch des Kaiserpaares in Wien eingetroffen, und da der Fürst Esterházy die hohen Gäste auf seinem Landgute erwartete, musste Haydn eine neue Oper schreiben; es war dies die vorletzte, die er für das fürstliche Theater komponierte. Haydn schrieb damals an Artaria, dass er eine neue welsche Oper zu verfassen habe „indem der Grossfürst und seine Gemahlin und vielleicht Sr. Majestät der Kaiser zu uns herabkommen wird.“ Die Oper „Orlando Paladino“ nannte in dem gedruckten Textbuch den

1) Georg Ernst Lüderwald, genannt Lange, war am 1. Februar 1765, in Berlin geboren, und ging 1791 nach Riga, wo er 1814 starb. cf. Rudolf Moritz, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon. 5. Lieferung.

2) Rudolf Moritz, Rigaer Opern, Riga 1887.

3) H. W. Bärensprung in: „Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg“ Schwerin 1837 nennt das Stück „Oper“, wahrscheinlich ist die Aufführung mit Musik von Haydn gegeben.

4) Carl Zulehner hat auch Exemplare zum Freibrief in seinem Katalog angezeigt.

erwarteten Gästen gegenüber auch den Komponisten. Der vollständige Titel deselben lautete: „Orlando Paladino, dramma eroi -comico in tre atti, musica del celebre Sign. Giuseppe Haydn. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterházi l'anno 1782 [1]).“ Als Personen traten auf: Orlando Paladino — Pasquale, scudiero d'Orlando — Angelica, regina del Catai — Medoro, amante d'Angelica — Rodomonte, re di Barbaria — Eurilla, pastorella — Alcina, maga, — Licone, pastore — Caronte.

Das Textbuch hat Nunziato Porta verfasst und zwar unter dem Titel „Pasquale“ für die am 19. April 1777 im k. k. privilegierten Theater nächst dem Kärnthnerthor in Wien stattgehabten Vorstellung.

Der Inhalt der Handlung ist in kurzem folgender: Ritter Orlando, der in Angelika, die Königin von Cattai, verliebt ist, zieht mit seinem Schildträger Pasquale aus, um die Königin aufzusuchen, die sich mit ihrem Geliebten Medoro verborgen hält. Rodomonte, der König von der Berberei, zieht ebenfalls aus, um jene vor Orlando zu schützen; durch Fischer erfährt er ihren Versteck und bietet ihnen seinen Schutz an. Angelika flieht zur Zauberin Alcina, die den Orlando gefangen nimmt und in einen eisernen Käfig sperrt. Sobald dieser frei wird, setzt er die Verfolgung wieder fort. Alcina nimmt die Bedrängten von neuem in Schutz, indem sie Orlando in einen Stein verwandelt. Im dritten Akt finden wir Orlando in der Unterwelt auf einem Felsen schlafend und nach Angelica seufzend. Caronte streicht ihm auf Alcinas Geheiss die Stirn, worauf er die Erinnerung verliert. Als Orlando erwacht, ist er seiner Ritterpflicht wiedergegeben und kommt gerade zur rechten Zeit, um Angelica und Medoro, die sich gegen eine Schar Wilder

1) Mendel in seinem „Musikalischen Conversationslexikon“ 1875 citiert: „Orlando Paladino oder Allessandro il Grande“. Pohl hat seine darüber angestellten Untersuchungen in der Haydn—Biographie Band II, S. 169, Anmerk. 6 niedergelegt.

zu verteidigen haben, zu befreien. Nun sind diese beiden am Ziel ihrer Wünsche, und Pasquale heiratet die reiche Fischerin Eurilla.

Die Musik enthält nach dem thematischen Katalog und der Partitur, die den Titel hat: „Opera | Orlando Paladino Dramma Eroicomico | in Tre atti | per | Musica | del Sigr Giuseppe Haydn" folgenden Nummern[1]):

1. Ouverture Bdur' Allegro, ¢ [2]).

1. Akt.

Es folgt im Katalog die Introduzione, bestehend aus einem Terzett: Eurilla, Licone, Rodomonte: „Il lavorar pur la brutta cosa." Esdur, Allegretto, $^6/_8$.

2. Aria di Eurilla: „Ah se dire io vi potessi." Gdur, Andantino, $^2/_4$.

Es fehlt im Katalog: Aria di Rodomonte: „Temerario senti." Bdur, Vivace, C.

3. Aria di Angelica „Palpi da ad ogni istante." Adur, Adagio, $^3/_4$.

4. Aria di Alcina: „A un mio accento." Cdur, Allegro, C.

5. Aria di Medoro: „Parto ma oh Dio." Fmoll, Andante, C.

6. Aria di Pasquale: „Ho viaggiato in Francia." Cdur, Allegro, ¢.

7. Aria di Angelica: „Non partir mia bella face." Fdur, Larghetto, C.

8. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Orlando: „D'Angelica il nome." Esdur, Allegretto, ¢.

9. Finale: „Presto rispondi." Adur, Vivace, $^3/_4$.

Eurilla, Orlando, Pasquale beginnen, dann folgen nach und nach alle andern Personen.

2. Akt.

10. Aria di Rodomonte: „Mille colpi in un baleno." Cdur, Allegro, C. Dann folgt eine nachkomponierte Arie

1) auch wegen des deutschen Textes cf. Anhang II, No. 22.
2) cf. Anhang III, No. 15.

des Rodomonte „Mille lampi d'accesse faville." Dmoll, Presto, 6/8.

11. Aria di Medoro: „Dille che un infelice." Esdur, Adagio cantabile, C.

12. Cavatina di Pasquale: „Vittoria, vittoria, trombette suonate." Cdur, Allegro spirituoso, 6/8.

13. Duetto: Eurilla e Pasquale: „Quel tuo visetto amabile" Bdur, Allegretto, 2/4.

14. Aria di Angelica: Aure che te verdi allori." Ddur, ohne Tempo, C.

15. Duetto: Angelica e Medoro: „Qual contento." Adur, Andantino, 3/4.

16. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Orlando: „Voi di notte tenebrosa". Esdur, Larghetto, C.

Darauf folgt eine „Aria del Originale di Orlando:" „Cosa vedo, cosa sento." Esdur, Allegro, C.

17. Aria di Pasquale: „Ecco spiano, ecco il mio trillo." Ddur, Allegro, C.

18. Finale „Nel solitario specco." Cdur, Poco adagio, C.

3. Akt.

19. Aria di Caronte: „Ombre insepolti." Ddur, Allegro ₵.

20. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Orlando: „Miei pensieri dove siete." Edur, Adagio, C.

21. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Angelica: „Dell, estreme sue voci." Bdur, Largo, C.

22. Finalchor: „Son confuso e stupefatto." Adur, Allegro, 2/4. Der Chor bestand aus: Angelica, Eurilla, Alcina (Sopran), Medoro, Orlando (Tenor) Pasquale, Rodomonte (Bass).

Diese Oper war mit besonderer Pracht und Sorgfalt ausgestattet, denn es musste der Schaulust der Gäste durch reiche Kostüme und Dekorationen auf das beste Sorge getragen werden; ausserdem fehlte eine Effectscene nicht. Es erschien im zweiten Akt der kleine Pasquale stolz zu Ross auf der Bühne, um seine prächtige Arie No. 12 zu

singen [1]). Nur in dieser Oper vermischt Haydn das heroische und komische Element. Die Ouverture besteht aus einem kurzen, aber kräftig und sehr scharf gezeichneten Satze. Unter den Arien sind die im derben Buffoton gehaltenen des Pasquale als die am besten gelungenen zu bezeichnen. Der Sänger hatte Gelegenheit, einerseits seine Zungenfertigkeit (in No. 6), und andererseits seine Coleraturfähigkeit (in No. 17) zu zeigen. Am erhabendsten ist ohne Zweifel die Arie des Caronte, der am Letheflusse Wache hält. Die Scene schildert die Partitur, wie folgt: „Veduta del Fiume Lete coi Campi Elisi in Lontananza. Orlando che dorme sopra un sasso, Caronte nella sua barca." Den feierlich langsam sich bewegenden Gesang begleiten die Violinen und Cellos in Wellenfiguren, gleichsam die ewige, gleichmässige Ruhe des langsam dahinströmenden Letheflusses zu schildern. Das Duett (No. 13) wurde während Haydn's Anwesenheit in London als Einlage in der Oper: „Il Burbero di buon cuore" von Martin mit grossem Beifall gesungen. Das Finale des zweiten Aktes ist ungeheuer weitläufig, während das des dritten Aktes in der schon bekannten Rondoform gehalten ist.

Die Clarinetten kommen in drei Nummern vor, und zwar in No. 7, 10, 16; die Pauken nur in No. 12, das Violoncello in 6, die Flöten in 10 Nummern.

Ausser den schon genannten Nummern haben wir noch zwei kleine Instrumentalstücke: das erstere gehört in den ersten Akt zwischen No. 3 und 4; es enthält nur 20 Takte ohne ausgesprochenes Thema (C moll $^3/_4$) und ist betitelt: „al Suono d'una Creve, orrida Sinfonia." Das andere folgt auf die Arie des Charon und ist betitelt: „Seque Zuffe, e di si soiano combattendo," und zeigt neben dem Streichquartett nur Oboen.

Exemplare der Partitur befinden sich in Wien im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, in Bologna auf der Bibliotheca del Liceo Musicale, auf der Grossherzoglichen Hofbibliothek

1) In der Partitur heisst es: Pasquale armato a Cavallo e detto.

zu Darmstadt (Ges. St. O. St. Msc.) Nach einer Anmerkung in dem thematischen Katalog befindet sich in Eisenstadt eine deutsche Partitur dieser Oper in Abschrift „Ritter Roland heroisch - komische Oper in 2 Akten“ aufgeführt in Mannheim mit Haydns Anmerkungen. N. Simrock in Bonn annoncierte Partituren zum Preise von 28 rfl.[1]), ebenso Carl Zulehner in Mainz.

Der allerdings nicht ganz vollständige Klavierauszug, bei Simrock gestochen, erschien im Handel. Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ schreibt unter dem 17. April 1779: „Klavierauszüge aus der Oper: Orlando Paladino (mit untergelegtem deutschen Text) No. 1. Ah se dire io potessi ist eine sehr liebe schmelzende Arie, die man nicht oft genug wieder singen kann. (6 Gr). No. 2. Dille che un infelice, ebenfalls ein sehr ausdrucksvolles Adagio, das in einen lebhaften Satz übergeht (8 Gr). No. 3. Temerario voll lebhaftem Interesse (6 Gr). Alle Stücke sind gut eingerichtet[2]).“ Ein Exemplar dieses Klavierauszuges mit der Ouverture befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Königsberg i. Pr.

Von sonstigen Aufführungen liessen sich feststellen[3]): 1786 im Erdödyschen Haustheater als „Roland der Pfalzgraf“; 1787 im Karneval in deutscher Sprache im Stadtschauspielhause zu Pressburg; 1791 zu Prag auf dem vaterländischen Theater im ehemaligen Hiberner Kloster von der Wenzeslaus Mihul'schen Gesellschaft; 1791 und 1792 im Nationaltheater zu Brünn; am 9. Januar 1792 in Wien in dem Schikanedertheater, in deutscher Übersetzung von Giržik; 1792 auf dem Schlosstheater zu Pillnitz und im Dezember 1792 im Kurfürstlich-Sächsischen Hoftheater zu Dresden[4]); am

1) Theaterkalender 1800, S. 81.

2) Fétis — Paris 1862 — sagt: Les airs et l'ouverture de cet opéra, arrangés pour le piano, ont été publiés à Bonn chez Grossheim en 1799.“

3) Wo ich ausführliche Kritiken fand, füge ich sie dem Datum der Aufführung bei.

4) „Allgemeine Musikalische Zeitung“ Leipzig 1798, S. 341. Verzeichnis der vom Winter 1780 bis dahin (1798) im Hoftheater

5. August, 2. September, 18. November 1792, am 14. und 29. April im Nationaltheater in Mannheim; am 22. September 1793 und 1794 in Frankfurt a. M.; am 26. September 1793 und 1794 in Graz im Landständischen Schauspielhause; am 14. Januar 1796 in Nürnberg mit dem Titel: „Der wüthende Roland“ von der Wenzeslaus-Mihul'schen Gesellschaft; am 18. April 1798 auf dem von Koch erb uten Theater in der Behrenstrasse zu Berlin [1]); ferner 1798 noch 6 mal auf dem Königlichen Nationaltheater zu Berlin; am 4. Oktober 1798 in Bremen im Schauspielhause bei der Bastion am Osterthore; am 29. Oktober 1799 in Oels auf dem neuen Herzoglichen Hoftheater bei dem Lustschlosse zu Sibyllenort [2]). Im Januar 1800 in Leipzig im Theater beim Rannstädter Thore [3]); am 5. Dezember 1800 in München auf dem Kurfürstlichen Hof- und Nationaltheater an der Residenz; 1802 in Augsburg; am 2. Dezember 1803 in Königsberg auf dem Brunsvisch'schen Theater; am 22. und 31. März, sowie am 3. April 1805 in Hamburg. (Das Textbuch. im Besitz von A. Schatz, hat den Titel: „Gesänge aus | der Oper | Ritter Roland | in 3 Akten. Die Musik ist vom Kapellmeister J. Haydn. | Gedruckt bey Friedrich Hermann Nessler | Deutsch von Franz Xaver Giržik.“ | Die Kritik [4]) lautet unter dem 5. April 1805: „Den 31. März und den 3. April gab man im deutschen Theater Ritter

---

zu Dresden und im Schlosstheater zu Pillnitz aufgeführten, zum Teil für diese Bühne geschriebenen italienischen Opern, welche alsdann zu vielen und verschiedenen Malen wiederholt wurden. Das Textbuch, im Besitz von A. Schatz, hat den Titel: „Orlando Paladino | Dramma eroi-comico | per musica | da rappresentarsi | nel teatro elettorale | Dresden 1792 | italienisch - deutsch. La Musica è del Sigr. Maestro Giuseppe Haydn.“

1) Teichmann, Tabelle I, C.

2) Kritik cf. Rheinische Musen, Band II, S. 209.

3) Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig 1800, S. 460. „Von Neujahr bis Fastnacht spielte die Fürstlich - Dessauische Hofschauspielergesellschaft u. a. Ritter Roland (Orlando Paladino) von J. Haydn.

4) Berlinische Musikalische Zeitung von Reichard 1805, No. 39, S. 154.

Roland, Oper, nach dem Italienischen des Orlando Paladino, von J. Haydn. Haydn schrieb sie vor 25, vielleicht noch mehr Jahren für das Marionettentheater des Fürsten Esterházy. — Ich glaube die besten Kritiker sind darin mit mir einig, dass Vokalmusik Haydns grossem Talente weniger zusagt, als Instrumentalmusik. Vielleicht legen die Worte seinem Genie Fesseln an: auch sind nicht wenige Sängerinnen mit seiner Art, für die Stimme zu schreiben, unzufrieden. Das Theater ist wohl, oder war doch damals auch nicht sein Genre. So in diesem Roland: lange Ritornells, Adagios, welche die Handlung aufhalten, veraltete Formen, z. E. die damalige Gewohnheit, Rouladen jedes mal auf der Tonika oder dem Septimenaccord der Dominante einzusetzen, die, für einen Mann wie Haydn, schwachen Finales konnten diese Oper nicht zu den interessantesten zählen lassen. Damit ist denn aber nicht gesagt, das nicht Manches Vortreffliche darin wäre; z. E. eine Cavatine des Charon im III. Akt u. a. St. m. — Das versteht sich von Haydn ohnedies.“ — Es folgt hier eine kurze Kritik der Leistungen der einzelnen Darsteller; dann heisst es weiter: „Schon deshalb werden gebildete Liebhaber diese Oper nicht versäumen; für das Galleriepublikum, von allen Plätzen, ist auch gesorgt: es fehlt nicht an Spektakel, denn da ist zu sehen: das ganze Elysium, Lethe, Charon etc. etc. Alles aber übertrifft das Pferd, worauf reitend der tapfere Schildknappe Pasquale eine Arie singt — so etwas zieht! — Man vermuthete den zweiten Abend, dass ein dankbares Publikum den wackern Gaul herausrufen würde; es soll dies aber durch die Cabale eines bei dieser Gelegenheit zurückgesetzten Pferdeverleihers hintertrieben worden seyn! So geht es in der Welt!“ — Ferner fand eine Aufführung statt am 20. Dezember 1805 auf dem Königlich-preussisch privilegierten Theater in Breslau. Das Textbuch mit dem Titel: „Gesänge zu | Roland. | Eine heroisch-komische Oper | in 3 Aufzügen | nach dem Italienischen | Die Musik von Haydn | Breslau bey Grass und Barth 1805“ befindet im Besitze von A. Schatz.

Nach seinen Angaben ist dasselbe von Johann Gottlieb Rhode, dem Herausgeber der Schlesischen Musikzeitung bearbeitet. Die Kritik lautete[1]: „In der vorigen Woche wurde zum ersten Male aufgeführt: Roland, eine heroischkomische Oper in drei Aufzügen nach dem Italienischen neu bearbeitet, mit Musik von Haydn. Haydns schönste Composition war einer besseren Bearbeitung des Textes werth. Der alte war elend und abgeschmackt, und das schöne, echt romantische Sujet ging im Gewande der Plattheit verloren. Die neue Bearbeitung ist so vorzüglich, dass diese Oper nun mit allgemeinem Beifall auch von dem geschmackvollsten Publikum aufgenommen werden dürfte. Herr Professor Rhode, unser Dramaturg, ist der Verfasser dieses neuen Roland. Er hat vielen Fleiss daran verwendet: Sprache, Versifikation, das Leben der Handlung, mit einem Wort die Poesie des Stückes auf denjenigen Grad der Vollkommenheit gebracht, den die Composition erheischt. Die Plattheiten, die Zoten, der elende Dialog, die faden Arien, das Schleppende und Schwülstige in der Handlung, alle Gemeinheiten des alten Theaters sind weggeblieben, und musten schönern Gedanken, einer fliessenden Sprache, heiterm Witze, einer edlern Charakterzeichnung, einer reineren Einheit des Ganzen, einer lieblichen Ansicht und einer sehr korrekten Deklamation weichen. Das Stück kann jetzt Ansprüche auf Geschmack und ästhetischen Wert machen. Herr Rhode hat es mit seinem Geiste belebt, der jeden Freund des Schönen erfreuen muss. Er verdient Lob für diese mühsam gelungene Arbeit. Die Darstellung ging ziemlich gut.“ (folgt Kritik der Leistungen der einzelnen Darsteller). „Die Musik wurde vom Orchester sehr gut ausgeführt, und das Ganze erhielt den verdienten Beifall!“ —

---

1) Der Freimüthige Berlin 1805, S 616, Breslau, den 22. Dezember 1805.

Die letzte Oper, die Haydn für das Theater schrieb, in dem er fast zwei Jahrzehnte lang am Dirigentenpult gesessen hatte, ist die „Armida.“ Die Originalpartitur, die sich in London befindet, trägt die Jahreszahl 1783, während die Erstaufführung erst gegen Ende Februar 1784 stattfand. Die zweite Aufführung, die Haydn in einem Brief an Artaria erwähnt, fand am Sonntag, den 29. Februar statt. Da nun nur Donnerstag und Sonntag Opern gegeben wurden, so war die Première am Donnerstag, den 26. Februar. Aus der Jahreszahl 1783 kann man ersehen, dass die Partitur gegen das Ende 1783 vollendet worden ist.

Das bei Siess in Oedenburg gedruckte Textbuch hat den Titel: „Armida, dramma eroico. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Signore Principe regnante Nicolò Esterházy di Galantha. Posto in musica del Sigr. Maestro Haydn. l'anno 1784.“ Als Personen sind aufgeführt: Armida, maga, nepote d'Idreno — Rinaldo, guerriero del campo di Goffredo — Idreno, rè di Damasco, zio d'Armida - Zelmira, damigella d'Armida — Ubaldo, guerriero del campo di Goffredo — Clotarco, guerriero del campo di Goffredo.

Von wem der Text zur Armida herrührt, konnte ich leider nicht feststellen: Breggi im Almanacco dei Teatri di Torino (S. 64 und S. 39) und Sacerdote im Teatro Regio di Torino (S. 95) sagen: „Armida, Poesia di Durandi. Musica del Maestro Haydn. Artisti suddeti. 1805.“ und (auf S. 72): „Armida, Poesia di Durandi. Musica del Maestro Pasquale Anfossi. 1770.“ Herr A. Schatz besitzt zu letzterem Werk das Originaltextbuch und stellte es mir zur Verfügung. Der Titel desselben lautet: „Armida | Dramma per Musica | Da rappresentarsi | nel regio Teatro | di Torino | nel carnevale del 1770 | alla Presenza Di | S. S. R. M. Torino. Nella Stamperia Mairese | A Spese di onorato Derossi Librajo della Società de' Signori Cavalieri sotto i primi Portici della Contrada di Po. | La Musica è del Signor Pasquale Anfossi; Maestro di Capella Napolitano.“

Personenverzeichnis: „Armida, Principessa di Damasco, Amante di | Rinaldo, Principe Italiano | Ubaldo, uno de' Capitani dell' Armata di Gottofreddo | Idreno, Re di Damasco e zio d'Armida | Zelmira, figlia del Sultano d'Egitto, destinata sposa ad Idreno | Clotarco, Principe di Dania, Compagno di Ubaldo, Amante di Zelmira." Dem Personenverzeichnis nach würden die Angaben von Breggi und Sacerdote stimmen, aber von dem Text, den Haydn benutzt hat, findet sich kein Wort in jenem.

Der Inhalt, der aus Tassos „Gerusalemo liberata" genommenen Handlung, ist in kurzem folgender:

Idreno, der König von Damaskus, hat seine Unterthanen zum Kriegsrate berufen, um mit ihnen zu überlegen, wie er die Stadt von den davor lagernden Kreuzfahrern befreien könnte. Dabei verspricht er seine Nichte Armida demjenigen zur Frau, der zuerst gegen die Christen ziehen will. Rinaldo, der stärkste der Kreuzritter, der durch die Schönheit und die Zauberei der Armida in deren Gewalt ist, will sie erobern und verspricht, gegen seine eigenen Landsleute zu Felde zu ziehen. Doch den Bemühungen seiner Kampf- und Glaubensgenossen Ubaldo und Clotarco gelingt es, den Helden wieder auf den Weg der Ehre zurückzuführen. Im Zauberwalde treffen sich Armida und Rinaldo wieder; sie versucht noch einmal all' ihre Künste. Doch vergebens. Rinaldo führt mit seinem Schwert kräftige Hiebe gegen einen Myrtenbaum, der die Mitte des Zauberwaldes bildet, worauf dieser verschwindet, und es zeigt sich die Ebene von Damaskus mit den abziehenden Kreuzrittern. Rinaldo zieht mit ihnen, und ohnmächtig sinkt Armida in die Arme Idrenos.

Die Musik enthält nach der Partitur und dem thematischen Katalog folgende Nummern[1]):

1. Ouverture: Bdur, Vivace, C[2]). Diesem Vivace

---

1) cf. Anhang II, No. 23.
2) Anhang III, No. 16.

folgt ein Allegretto im $^{3}/_{4}$ Takt, mehr gesangsmässig gehalten und dann wieder als Coda das erste Allegro bruchstückweise.

1. Akt.

2. Aria di Rinaldo: „Vado a pugnar contento. C dur, Allegro, C.

3. Aria di Idreno: „Se del suo braccio.“ B dur, Allegro con brio, C.

4. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Armida: „Se pieta d'avete o Numi.“ A dur, Largo, ¢. Dann folgt kurzer Marsch, B dur $^{2}/_{4}$, besetzt mit Corni in B, Clarini und Fagotti, 2 Sätze, jeder wiederholt.

5. Recitativo (con stromenti) ed Aria di Ubaldo: „Dove son? che miro intorno.“ Es dur, Largo, C.

6. Aria di Zelmira: „Se tu sequir me vuoi.“ G dur, Allegro, $^{3}/_{4}$.

7 Recitativo (con stromenti) di Rinaldo: „Oh amico, oh mio rossor“. B dur, Largo, C. Daran anschliessend ein Duett: Armida e Rinaldo: „Cara! saro fedele.“ B dur, Largo, C.

2. Akt.

8. Aria di Zelmira: „Tu mi sprezzi e mi deridde.“ F dur, Andante, C.

9. Aria di Clotarco: „Ah si plachi il fiero.“ G dur, Allegro, $^{2}/_{4}$.

10. Aria di Idreno: „Teco loqui di al campo.“ C dur, Allegro, C.

11. Scena ed Aria di Rinaldo: „Armida, ah affano.“ Es dur, Allegro, C.

12. im Anschluss daran: Recitativo (con stromenti) ed Aria di Armida: „Odio, furor dispetto dolor.“ G dur, Presto assai, C.

13. Aria di Ubaldo: „Prence amato, in quest' istante amplesso.“ C dur, Adagio, ¢.

14. Terzett-Finale: Armida, Rinaldo, Ubaldo: „Partirò, ma pensa ingrata.“ D dur, Allegro, C.

3. Akt.

15. Aria di Rinaldo: „Questa dunque è la Selva." Es dur, Largo, C.

16. Daran anschliessend: Aria di Zelmira: „Torna pure al care." G dur, ohne Tempo, $^3/_4$.

17. Grosse Scene der Armida: dazu kommt Rinaldo mit kleiner Cavatine: „Dei pietosi in tal cimento." Es dur, Largo, ¢.

18. Finale di tutti personaggi: „Astri che in ciel splendette." C dur, Allegro, C.

Das Gedrungene, Klare und flüssige des Textes, zumal seine dramatische Kraft, sind nicht ohne Einfluss auf die Musik geblieben. Da die Art des Werkes sich der italienischen Manier nähert, so finden wir z. B., dass die Arien diesmal noch mehr italienischen Charakter haben und oft mit schwierigen Läufen verziert sind. Die Ouverture ist ein zusammenhängendes Ganze; sie beginnt Vivace, leitet nach Allegro über, wo wir Solo für Oboe und Violine haben, und schliesst Vivace mit einem Siegesruf der Oboen, Fagotte und Hörner. Die Instrumentation der Gesangnummern ist sehr reich, manchmal fast überreich. Flöten kommen in 7 Nummern, Klarinetten in 2, Pauken in 1, Violoncello nur in der Ouverture, und Trompeten in der Arie No. 13 vor.

Wenden wir uns zu den Gesangsnummern, so finden wir, dass sich durch das ganze Stück der Widerstreit zwischen dem Gefühl der Ehre und der Liebe zu einem schönen Weibe hinzieht. Diesen Kampf des Rinaldo bringt Haydn musikalisch zum Ausdruck; der Held wäre unterlegen, wenn nicht an seiner Seite seine beiden Genossen Ubaldo und Clotarco ständen. Die Arien des Führers der Kreuzfahrer sind alle frisch und männlich gehalten, so namentlich No. 13, wo die Instrumentation durch Trompeten die Stimmung recht verdeutlicht. Betrachten wir die Nummern des Rinaldo, so schildert er (in No. 2) unter dem Klange der Klarinetten und Pauken seine begeisterte, ja leiden-

schaftliche Liebe zu Armida; verzweifelnd klingt (No. 7) seine Klage dem Freunde gegenüber, dass er sich nicht aus den Fesseln der Zauberin losreissen könne. Meisterhaft schildert Haydn den Kampf in der Brust Rinaldos (in No. 11). Zuerst glaubt man, er müsse von neuem unterliegen, aber doch siegt zum Schluss Pflicht und Ehre, und fest entschlossen, eilt er von dannen. In No. 14, wo Rinaldo von Armida Abschied nimmt, muss sein treuer Genosse Ubaldo schliesslich zum Hohn seine Zuflucht nehmen, damit jener nicht wieder seinem Vorsatz untreu wird. Im 3. Akt lässt Haydn dann endlich den Helden auf den Weg der Tugend zurückkehren. Musikalisch bringt er zum Ausdruck, wie Rinaldo zuerst den Kranz von seinem Haupte reisst, mit übermenschlicher Kraft den Zauberbann zerteilt und zum Kreuzheere und damit zu seiner Pflicht zurückkehrt. Auch in Armida selbst zeigt der Meister, dass er in seinen Tönen alle Stimmungen zum Ausdruck bringen kann. Ganz Schmeichelei, ganz Liebe ist Armida, aber in No. 12, nach dem Weggang des Rinaldo, da schlagen die Flammen der Wut mächtig in ihr empor, und als Furie stellt sie die Musik dar. Besonders wirkungsvoll macht Haydn die Scene dadurch, dass er die Schilderung dieser Stimmung recitativisch giebt und erst die Melodie einführt, als Armida zu den Göttern um Rache fleht. Und im Zauberwald durchläuft sie noch einmal dieselbe Reihenfolge der Gefühle, indem sie den zurückgekehrten Helden erst durch Schmeicheleien, dann durch Bitten und Beschwörungen zu fesseln sucht, bis sie endlich nach dem Verschwinden des Haines beim Weggange Rinaldos ohnmächtig zusamensinkt. Diese einheitliche Zeichnung der beiden mit einander ringenden Charaktere, welche auch die Musik streng einheitlich durchführt, bewirkt es, dass die grosse Scene im Zauberwald zu den am besten gelungenen Stellen dieses Werkes gehört, obwohl sie nicht den dramatischen Höhepunkt bildet. Man kann sogar sagen, das letzterer gänzlich fehlt. — Ein Duett aus dieser Oper wurde in Leipzig aufgeführt. Die „Allgemeine

musikalische Zeitung" vom 5. Mai 1807 berichtet darüber: „Das grosse Duett mit herrlich ausgeführtem Recitativ: „Oh! amico" ein wahres Duett im höchsten Sinne genommen, (keine Arie für 2 Stimmen), wie man diese schöne Gattung jetzt fast garnicht mehr bearbeitet. Das reich und im grossen Styl begleitete Recitativ ist voll trefflicher neuer Gedanken und des seelenvollsten Ausdruckes: das Duett von gleichem Verdienst und mit tiefer Kunst, ohne im geringsten steif und kalt zu seyn, meisterhaft verschlungen und durchgeführt. Das Ganze ist übrigens — soll es nach der Absicht des Komponisten herauskommen — für Sänger und Orchester sehr schwer."

Im Klavierauszug bei Artaria erschien No. 12.

Haydn selbst war mit dem Werk und seiner Aufnahme zufrieden. Das zeigt uns ein Brief an Artaria, in dem es heisst: „dass die Oper zum zweiten Male mit allgemeinem Beyfall aufgeführt wurde. Man sagt, es seye bishero mein bestes Werk [1])."

Sonstige Aufführungen waren: am 16. Oktober 1785 in Pressburg in deutscher Sprache; 1797 als Akademie in Wien im Schikanedertheater [2]), und im Januar 1805 als Eröffnungsvorstellung des Theaters in Turin. Über die letztere Aufführung berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung unter dem 13. Februar 1805: „In Turin ist das grosse, jetzt kaiserliche Theater zum Carneval mit J. Haydn's „Armida" eröffnet worden. Die Oper gefiel mässig."

Interessant ist es auch, wie die Partitur der Armida auf uns gekommen ist. Nach Arnold ist sie bei dem Brande, der Haydns kleines Haus in Asche legte, zu Grunde gegangen. Der Komponist war über diesen Verlust untröstlich. Doch sollte er die Freude haben, wieder in den

1) Gothaer Theater Almanach 1787, S. 203: „In Gegenwart des Kaisers sehr gelobt.

2) Grove Band I, S. 708; Armida | composed 1783, performed 1784 and again in 1797 at Schikaneder's theatre a Vienna. | The autographe in the possession of the Sacred Harmonic Society of London.

Besitz seines Geisteskindes zu kommen. Sein Schüler, M. Pleyel, der später, um mit seinem Lehrer zu konkurrieren, nach London gerufen wurde, hatte sich heimlich eine Abschrift der Partitur hergestellt. So ist denn das Werk auf uns gekommen; denn als Pleyel den Schmerz Haydn's sah, gab er ihm seine Abschrift, worüber Haydn sich sehr freute, anstatt zu zürnen, dass jener die Oper ohne Wissen des Komponisten abgeschrieben hatte.

So Arnold; das Autograph befindet sich in der Bibliothek of the Sacred Harmonic Society of London, in deren Catalogue es heisst[1]: „Haydn, Joseph: Armida, an opera, composed in the year 1783. In full score, in the autographe of the composer. oblong quarto.“ Daselbst wird auch erzählt, wie die Partitur nach London kam: „This opera was sent to England by Haydn, in fulfilment of an engagement entered into by him when in this country, to furnish an opera for the King's Theatre. During the intered between the making of the engagement and the sending the opera, an alteration has taken place in the menagement of the theatre; and on arrival of the work, the new manager refused to receive it, and it was consequently never brought out.“

Andere Exemplare der Partitur befinden sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin und im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Carl Zulehner (Mainz) bot Exemplare zum Kauf an.

Noch eine Kritik aus dem Jahre 1827 liegt vor in der Allgemeinen musikalischen Zeitung. In einem Aufsatze über „die Musikschätze Wiens“ sagt der Verfasser: „Fuchs rühmte die Armida, und deswegen verwendete ich längere Zeit auf die Durchsicht derselben. Ich fühlte mich entzückt, ja begeistert von deren hoher Vortrefflichkeit; jammerschade, dass eine solche gross erfasste, gleich gediegene als geschmackvolle Composition, die allenfalls der Form, doch nie

---

1) Catalogue 1862, S. 218.

dem intensiven Inhalt nach veralten kann, niemals zur allgemeinen Verbreitung gelangte."

In der „Musikaliensammlung des Grossherzoglich Mecklenburgisch-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten" befindet sich ein Exemplar einer Oper: Armida e Rinaldo, ohne Angaben des Komponisten und des Entstehungsjahres. Kade, der Verfasser des Katalogs, setzt sie ins Jahr 1786 und motiviert dies folgendermassen (Band I, S. 26): „Die Verwendung der Klarinetten bestimmt annährungsweise die Entstehungszeit und Autorschaft. Da diese erst in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Eingang in das Orchester fanden, so scheiden sämmtliche Opern aus, die vor 1786 fallen." Unter den nun citierten Werken befindet sich auch Haydns Armida. Das ist aber nicht ganz richtig. Denn obwohl die Klarinette schon gegen 1700 von dem Nürnberger Flötenmacher Joh. Christoph Denner erfunden war, kam sie erst viel später in das Orchester. Mattheson erwähnt sie weder in seinem „neueröffneten Orchester 1713"; noch im „beschützten Orchester 1717", noch im „vollkommenen Kapellmeister 1739". In dem berühmten Mannheimer Orchester sind schon um 1767 Klarinetten thätig; hier lernt sie Mozart zehn Jahre später kennen. 1763 hat dieselben Joh. Christian Bach in seiner Oper: Orione, ossia Diana vindicata benutzt. Bei Haydn finden wir sie schon in der Musik zum König Lear, die in den 70er Jahren entstanden ist, und 1782 im Orlando und 1783 in der Armida. Diese wenigen Belege mögen genügen, um zu zeigen, dass die Zahl 1786 wohl etwas reichlich spät gegriffen ist.

Carl Zulehner in Mainz erwähnt in seinem Katalog unter Haydns Opern auch ein Werk „Calipso", Dieses Werk ist aber nicht von Haydn komponiert, sondern 1786 von ihm in Esterház dirigiert worden. Nach A. Schatz, dem ich diese Bemerkung verdanke, hiess der Titel: „L'Isola di Calipso", Musik von Luigi Bologna. Der Textdichter ist unbekannt. Gerber 1812, Band I, S. 462, sagt: „unter

Haydn's Direktion s. In dice degli Spett. teatr. 1785. (Die Jahreszahl ist nach Schatz ein Druckfehler), und der Theaterkalender 1791, S. 147 citierte als Titel: La Calipso abbandonata.

Als am 29. Oktober 1787 Mozarts Don Giovanni in Prag mit so grossem Erfolge in Scene gegangen war, richtete man an ihn die Bitte, noch eine komische Oper zu schreiben. Mozart lehnte es ab, da er nach dem Don Juan keine Oper mehr schreiben wollte. Darauf wandte man sich an Haydn. Dieser schrieb einen seiner schönsten Briefe, der sich bei Pohl, Reissmann u. A. abgedruckt findet. In diesem heisst es: „Man verlange eine komische Oper von ihm. Recht herzlich gern, wenn man Lust habe, von seinen Singkompositionen etwas allein für sich zu besitzen. Aber, um sie in Prag aufzuführen, könne er nicht damit dienen, weil alle seine Opern zu viel an das Personal in Eisenstadt gebunden seien und daher anderswo nie die Wirkung hervorbringen würden, die er nach der Lokalität berechnet habe."

E. Oper in London.

Es erübrigt nur noch über jenes Werk zu sprechen, dass Haydn in London verfasste.

Mehrere Jahre hindurch ruhte Haydn's Kompositionstalent in Bezug auf die Oper, bis er bei seiner zweiten Anwesenheit in London gebeten wurde, eine neue Oper zu verfassen[1]). Abgesehen von der Aufforderung seines Fürsten nach Esterhaz zu kommen, um bei Gelegenheit einiger Feste daselbst eine Oper zu schreiben, wie Dies (S. 137) erwähnt, stellte man an Haydn keine derartigen Anforderungen mehr. Er komponierte „Orfeo ed Euridice," doch wurde diese Oper nicht aufgeführt. Dies (S. 134) giebt als Grund dafür an, dass das Theater von Gallini in Verbindung mit mehreren anderen Personen ohne Erlaubnis des Königs und des Parlaments erbaut worden sei. Und als Haydn persönlich am

1) Ludwig: Joseph Haydn, S. 104, setzt sie ins Jahr 1791, in welchem die erste Reise war; das ist aber unrichtig.

Dirigentenpult das Einstudieren des Werkes leitete, seien nach den ersten 40 Takten Abgesandte der Obrigkeit erschienen und hätten ein Weiterspielen verboten[1]). So kam es, dass Haydn dieses Werk, ohne dass es aufgeführt wurde, mit sich von London nahm, wohin er später als Ersatz seine schon 1783 komponierte Armida sandte[2]), von der oben bereits die Rede war.

Ueber die Entstehung des Werkes berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung unter dem 3. Dezember 1806[3]), bei der Ankündigung des Klavierauszuges folgendes: „Haydn schrieb dieses sehr schätzbare Werk in London, also in der Suite seiner grössten und vollendetsten Symphonien, durch welche er am meisten die Bewunderung der ganzen musikalischen Welt auf sich zog, und wo er, wie es scheint, sich selbst erst als Mann und Künstler fühlen lernte. Haydn hatte, nachdem er das Ganze inne hatte, die einzelnen Stücke je nach der täglichen Stimmung, heute dies, morgen jenes bearbeitet. Und so sind diese Stücke entstanden, die zwar bei weitem nicht die vollständige Oper enthalten, die für die Bühne gar nicht passen — denn es herrscht in ihnen ein grosser Mangel an scenischen Wirkungen, und die dramatische Handlung fehlt ganz und gar — ausser, dass man einzelne Sätze in andern Opern einlegt; aber für das Privatvergnügen und den Konzertsaal sind sie um so reichhaltiger.“

Die Oesterreichische Nationalencyklopädie von 1835 bedauert[4]): „dass die Oper nicht vollendet ist, was um so mehr zu bedauern sei, als das Vorhandene unvergleichliche Schönheiten enthielte.“

---

1) Fétis, Paris 1862 bemerkt: Onze morceaux seulement de cet opéra ont été écrits; l'ouvrage n'a pas été répresenté.

2) Pohl, Haydn und Mozart in London, S. 128.

3) Band IX, S. 150. Eine Stelle, die sich bei Arnold, S. 245, fast wörtlich wiederfindet.

4) Band II, S. 527.

Die Partitur hat den Titel: „Orfeo ed Euridice | Dramma per Musica | composto di | Giuseppe Haydn | in Partitura.“ Dann folgt Inhaltsangabe: „Presso Breitkopf und Härtel in Lipsia (Pr. 4 Thlr.)“ In dem Klavierauszuge ist der deutsche Text untergelegt. Der Titel des letzteren lautet: „Orpheus und Euridice | in Musik gesetzt | von Joseph Haydn | Klavierauszug | Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig | Preis 2 Rthlr. 12 Gr.[1]).

No. 1. Aria di Euridice: „Filomela abandonata“ (Philomele haucht, verlassen, in die Lüfte süsse Klagen). F dur, Adagio, C. Das Thema (Anhang III, No 17) spielen die ersten Violinen und Flöte in der Einleitung. Die Arie selbst erfordert neben einem grossen Stimmumfang — sie geht hinauf bis c''' und hinunter bis zum a — auch eine besondere musikalische Festigkeit, denn es kommen neben zahlreichen schwierigen Koloraturen Intervallensprünge bis zur Decime vor. Die Arie, in welcher Euridice in edler, rührender Weise klagt, dass ihr die Götter das Thor des Hades nicht öffnen wollen, hat nach dem Adagio noch einen Allegrosatz, der auch den Schluss der Arie bildet.

No. 2. Coro di Furie: bestehend aus Tenor und Bass: „Urti orendi, disperati“ (Wild verzweiflungsvolles Heulen füllet diese öden Strecken). D moll, Vivace assai, C. Im Orchester kommen auch Trombone und Trombe in D zur Verwendung. Die Instrumentation ist äusserst charakteristisch und ausdrucksvoll. Man hört fast die Geisselhiebe und die Angstrufe der verfolgten Sünder. Besonders macht sich der Chor dadurch imposant, dass er nur von tiefen Stimmen und zwar zweistimmig vorgetragen wird.

No. 3. enthält eine kleine angenehme Arie in Rondoform für hohen Bass. Sie ist dem Creonte zugeschrieben. E dur, Andante, 3/4. Die Melodie (Anhang III, No. 18) zu dem Text: „Il pensier stà negli oggetti“ (Uns beherrschen unsere Wünsche, an der Aussenwelt wir hangen) bringen

1) cf. auch Anhang II, No. 24.

die Violinen mit der Flöte, dem einzigen Blasinstrument neben dem Streichquartett in dieser Nummer.

No. 4. Ein Recitativ: „Dove è l'amato bene?“ (Wohin, wohin bist du, mein Leben?) B dur, Adagio, $^3/_4$ und eine Arie der Euridice: „Del mio core il voto estreno“ (Ach, ich weiss, es bleibt dem Gatten selbst im Tod mein Angedenken: ach, so will ich gern ihm schenken, meiner letzten Seufzer Wehn). Es dur, Largo, C. Die von Haydn gewählte Bezeichnung der Komposition ist Cavatine. Die Arie ist bei ihrer Einfachheit recht wirkungsvoll, da sich in ihr das ganze Fühlen und Denken einer edlen Frauenseele zu verkörpern scheint. Die Allgemeine musikalische Zeitung in der oben citierten Stelle, sowie Arnold sagen von ihr: „Sie ist äusserst einfach und ohne allen in die Augen fallenden Apparat, aber wahrlich mehr wert, als mancher viel beklatschte Opernakt. Sie muss unfehlbar tief in jede empfindende Seele eindringen.“ In dem Orchester treten bei der Begleitung auch Corni Inglesi in Thätigkeit.

No. 5. enthält ein Recitativ der Euridice: „Sventura che fò“ (Unglückselige! wohin, wohin mich wenden?) C moll, Adagio, C. Mit dem Einsatz des Chores, der wieder nur aus Tenor und Bass besteht: „Ferma, ferma il piede, o Principessa“ (Hemme, hemme Fürstin, deine Schritte!) geht das Tempo in Presto über. Das Orchester spielt die erste Phrase vor und begleitet dann den Chor, der Anfangs in Octaven geht. Die Stimme der Violine I ist (Anhang III, No. 19). In einfacher schlichter Weise, deshalb aber um so ergreifender, klagt Euridice über die Schmerzen, die ihr der Kampf des Todes mit der Liebe verursacht; zu erwähnen ist noch, dass der Stil dieser Arie mehr deutsch als italienisch ist. Zu dieser Nummer bemerkt die Allgemeine musikalische Zeitung unter dem 6. Januar 1808: „Die grosse Scene: Sventura che fò mit Chor: Ferma il piede aus Haydns letzter unvollendeter Oper machte einen lebhaften und kräftigen Effect. Der Kenner wird nämlich im Recitativ und der Verbindung des Chores mit dem Solo-

gesang den kunstreichen, vielerfahrenen Musiker wiederfinden.“ Ebenso meldet die genannte Zeitung unter dem 25. Januar 1809 die nochmalige Aufführung dieser Nummer in Leipzig.

No. 6. besteht aus einem Recitativo des Orfeo: „Perdutta un altra volta“ (Zum zweiten Mal verloren ist meines Herzens Lust) Bdur, Allegro, C. Die darauffolgende Arie: „Mi sento languire“ (Mir schwinden die Sinne, mein Leben ach! endet) in Esdur, Allegro agitato, C, zeigt im Gegensatz zur vorigen männliche Kraft und Stärke. Im Orchester finden wir auch das Violoncello.

No. 7. enthält ein Recitativo ed Aria des Orfeo: Ersteres B dur, Largo, C. „Rendete a questo seno“ (O! schenket sie mir wieder!) hat ausser dem Streichorchester auch noch die Harfe — nach meinen Untersuchungen das einzige Mal in seinen sämmtlichen Opern — die sogar Solostellen hat. (In Arnolds Bemerkung auf S. 250: „ursprünglich mit obligater Harfe begleitet“ ist das „ursprünglich“ zu streichen [1]). Die Arie „Cara speme“ (Theures Leben! Felsenherzen!) Bdur, C, besteht aus zwei Sätzen. Der erste Largo assai endet in G dur, der zweite Allegro beginnt wieder in Bdur. Die ganze Arie ist in edlem, italienischen Styl gehalten, unterscheidet sich aber von jenem durch reichere Instrumentation vorteilhaft.

No. 8. besteht aus einem Duett zwischen Orfeo und Euridice. Orfeo beginnt mit den Worten: „Come il foco allo splendore“ (Wie dem Licht der Glanz verbunden) nach der Melodie (Anhang III No. 20). G dur, Allegro, worauf dann Euridice mit der nach denselben Noten gesungenen: „Se per me tu senti“ (Was du je für mich empfunden) antwortet. Den Allegrosatz „Sento il nettare di Giove“ (Wie berauscht vom Nektar schwebet) setzen beide gleichzeitig ein. Der dritte Satz: „Nè la sorte, nè la morte (Meine

1) denn auch im Klavierauszuge steht bei dieser Nummer: Harfe oder Piano.

Treue, meine Liebe ficht nicht Tod noch Schicksal an) ist Molto vivace, $^2/_4$. Zum Schluss kommt ein Adagiosatz: „L'amor mio." Dieses Duett erinnert, wie schon Arnold bemerkt, an das wunderbare Duett in Mozart's Entführung zwischen Belmonte und Konstanze: „Meinetwegen musst du sterben" nur dass bei Haydn die Farbe der Liebe nicht so stark aufgetragen ist, wie bei Mozart. In der orchestralen Begleitung haben wir neben der Flöte auch das Violoncello.

No. 9. Recitativo ed Aria di Orfeo. Das erstere: „Dov' è quel alma audace" (Wo ist, wo ist, wo ist der Frevler, der mir des Herzens Ruhe rauben) C moll, Vivace, C schliesst in Es dur. Dann geht das Recitativ weiter, wieder in C moll endend. Die Arie F moll, Allegro con spirito, C: „In un mar d'acerbe pene" (Wie von wilden Meereswogen, wenn Orkan auf sie reget) ist in ihrer Stimmung sehr ausdrucksvoll und edel gehalten.

No. 10. Chor für Sopran und Alt: „Bevi, bevi in questa tazza" (Schlürfe, schlürf' aus dieser Schale Lieb' in in vollen, durst'gen Zügen) A dur, Andantino, $^3/_4$. Violinen und Flöten spielen die Melodie mit (Anhang III, No. 21). Dazu kommt Orfeo mit Solostellen: „Oi me! che già nel semo" (Weh mir! ein Gift beschleichet mir schauerlich die Adern). Der darauf folgende Chorsatz: „Andiamo, amiche, andiamo! (Von hinnen lasst uns eilen!) ist F dur, Allegro, $^2/_4$ geschrieben, in welche Tonart der erste Teil überleitet, Während des Chorgesanges haben wir wieder in der Begleitung der zweiten Violinen jene gleichmässige $_{32}$ Bewegung, die, wie im Orlando Paladino, das ruhige Dahinströmen des Letheflusses darstellen soll, wo sich der Chor der Schatten befindet.

No. 11. Chor der Schatten im Orkus zu 4 Stimmen: „Infelici ombre dolenti" F moll, Andante, $^6/_8$ (Anhang III, No. 22) bringen im Vorspiel neben der Flöte die Violinen con sordini. Die orchestrale Begleitung ist einfach und tritt gegen die Singstimmen diskret zurück, so dass dieser Gesang höchst kunstvoll und doch einfach, edel und gefühl-

voll erscheint. Der Recensent der musikalischen Zeitung sagt: „Ein kleines Meisterstück, ja meiner individuellen Empfindung nach würde ich ihn die Krone der ganzen Sammlung nennen.“ Er bemerkt gleichzeitig, dass der Text mit grossem Geschick verfasst und nicht so öde ist, wie bei den meisten andern damaligen Opern. Arnold (S. 252) bemerkt zu der Musik dieses Chors: „Er ist ganz den Personen und ihrer Situation angemessen und lässt sich nicht deutlicher mit Worten bezeichnen, als die Verse seines Textes selbst:

„Weh! uns armen bleichen Schatten
treiben fünfmal hundert Jahre
auf den Wellen und ermatten
ohne Rettung, unbeklagt!“

Ganz unbekannt dürfte es sein, dass dieses Werk, obwohl unvollendet, doch zur Aufführung gekommen ist. Herr A. Schatz stellte mir ein Textbuch zur Verfügung mit dem Titel: „Orpheus und Euridice | Lyrisches Drama | in Musik gesetzt | von | Joseph Haydn. | Zum Ersatz der, beim Brande des Schauspielhauses mitverbrannten Instrumente | aufgeführt | am 29. Oktober 1808. | Königsberg | 1808“ S 2. Musikalische Akademie. | Erste Abteilung | 4 Nummern | Zweite Abteilung | Orpheus und Euridice | Lyrisches Drama mit Chören von Joseph Haydn | die Solostimmen werden aufgeführt von: Dem. Müller | Mad. Ritzler | Dem. Schering | Herrn Blum | Herrn Entner | Herrn Weiss.

III. Schlussbetrachtung.

Betrachten wir nun die gewonnenen Resultate. „Das hochfürstliche Haus Esterházy-Galantha geniesst seit lange den fest gegründeten Ruhm, dass die meisten Regenten desselben ächte Mäcenaten gewesen sind.“[1]) Zu den besonders Begünstigten gehört auch unser Joseph Haydn, von dem Breton treffend bemerkt: „Il y a des noms tellement consacrés par l'admiration et la reconnaissance, qu'il est presque impossible de les célébrer. Le plaisir toujours

1) Allgemeine musikalische Zeitung 1827.

nouveau que fait éprouver sa musique apprend bien mieux à la juger que tous les éloges.“ Wohl selten ist ein Mann richtiger beurteilt worden als Haydn in den eben citierten Worten. Seine melodiösen Werke haben sich thatsächlich bis auf den heutigen Tag gleich lebendig und frisch erhalten. Oft erscheinen uns seine Melodien auf den ersten Blick bekannt, bis wir nach kurzer Zeit einsehen müssen, vor etwas Neuem, nie Gehörtem zu stehen.

Wie der Stand der Oper war, als Haydn mit seinen Werken hervortrat, ist in der Einleitung schon kurz gezeigt worden. Werfen wir zunächst die Frage auf: hat Haydn zur Weiterentwicklung dieses Kunstgebildes etwas beigetragen? so müssen wir wohl mit „Nein“ antworten. Der Grund liegt darin, dass Haydn, obwohl er ein so deutscher Mann war und echt deutsche Musik geschrieben hat, in der Oper sich ganz der traditionellen Form der Italiener an schloss. Dazu bewogen wurde er durch den Umstand, dass sein Fürst italienische Sänger an seinem Hof hielt. Nach italienischem Vorbild reiht er in engem Anschluss an das Textbuch Arie und Arie, nur selten leitet er eine derselben mit einem Recitativ ein. Sehen wir uns die letzteren genauer an, so finden wir, dass die Mehrzahl von ihnen nur mit einem bezifferten Bass begleitet werden, was zu jener Zeit nichts Seltenes war, da in jedem Orchester ein, oft sogar mehrere Flügel standen, von deren einem aus dirigiert wurde[1]). Nur wenn Haydn grössere Lebendigkeit und erhöhten Ausdruck beabsichtigt, zieht er das ganze Orchester zum Accompagnement heran.

Über dieses Festhalten an den alten Mustern müsste man sich eigentlich wundern, denn der Mann, der mit der Vorzeit brach, und der Entwicklung der Opernkomposition neue Bahnen eröffnete, Gluck hatte diesen Schritt bereits gethan. Doch ist es nicht schwer, eine Erklärung dafür zu finden. Sowohl bei der Aufführung des Orfeo ed Euridice

1) Man vergleiche den Plan des Orchesters im Hoftheater zu Dresden bei Moritz Fürstenau.

(1762) und der Alceste (1767) — beide Texte von Calzabigi — war die Aufnahme seitens des Publikums eine beifällige, wenn auch erst nach und nach diese Werke die allgemeine Anerkennung sich erwarben. So erklärt es sich auch, dass Gluck in der Vorrede zu der 1769 erschienen Partitur der Alceste „sowohl seine Ideen über die dramatische Musik, als auch den Plan, dem er in seinen Schöpfungen gefolgt ist, zu rechtfertigen sucht[1]).“ Was nun Haydn betrifft, so lag ihm nichts ferner, als Neuerungen einzuführen; in seiner Stellung als Privatkapellmeister des Fürsten Esterhazy bekam er von seinem Herrn den Auftrag, für die Mitglieder des Haustheaters, die teils Italiener, teils in der italienischen Schule gebildet waren, eine Oper zu schreiben. Bei der Abfassung der Musik zog er das Können jedes einzelnen in genaue Erwägung und richtete danach die einzelnen Rollen ein. Als Beweis für diese Behauptung mag die Stelle aus jenem Brief nach Prag genügen, in der es heisst: „er könne mit keinem Werk dienen, um es in Prag aufzuführen, weil alle seine Opern zuviel an das Personal in Eisenstadt gebunden sind.“ Hierin liegt auch der Grund, weshalb Haydn's Opern einer Wiederaufführung derartige Schwierigkeiten bereiten, dass sie umgearbeitet werden müssen, wie wir es bei Lo Speciale gesehen haben.

„Haydn beherrschte alle rednerischen und kontrapunktischen Formen, das neckende Spiel mit künstlerischsten Ausarbeitungen. Eben darin bestand seine Universalität: in dem Verschmelzen des ernsten, mehr dem Elegischen zugewandten, nördlich-deutschen Grundtones, mit dem Heitern, doch dabei Würdigen und Innigen des Süddeutschen[2]).“ Unsere Behauptungen zu beweisen, mögen einige wenige Belege genügen. Wie schön ist die Entschlossenheit des Acis und der neckische Ausdruck der Glance in Acide getroffen!

---

1) Diese Vorrede ist abgedruckt u. a. bei Schmid, Anton: Christoph Willibald Ritter von Gluck. S. 135 ff.

2) Ersch und Gruber: Allgemeine Encyklopädie 1828. Band III, S. 248.

Wie hochkomisch wirkt im Gegensatz dazu die grosssprecherische Derbheit des ungeschlachten Polifemo! Ebenso komisch sind die drei Arien des Calandro (L'incontro improviso) und nun gar erst die Perle seiner komischen Figuren, der kleine Don Pasquale (Orlando) mit seiner bombastischen Arie: „Vittoria, vittoria, trombette suonate!" Nicht minder gut trifft er den kriegerischen Ton, wie in der Arie des Conte (La vera costanza) und in der des Ali in L'incontro improviso. In allen diesen Stücken finden wir Trompetenbegleitung, ja sogar Pauken, eine Instrumentation, die allerdings nicht wenig dazu beiträgt, die gewünschte Stimmung im Publikum hervorzurufen. So weiss er auch die Kraft und den Mut des Mannes richtig zu charakterisieren, wie z. B. in der Arie des Orfeo: „Mi sento languire." Ebenso fehlt ihm auch für das Fühlen und Denken einer edlen Frauenseele nicht der treffende Ton; wir brauchen nur an die empfindungsvolle Arie der Griletta in Lo Speciale, „Caro Volpino amabile" und an die beiden Arien der Rezia in L' Incontro improviso zu denken. Selbst den Ton der glühendsten Liebe zu erreichen, ist ihm nicht unmöglich; wie heiss und lodernd schlagen die Flammen derselben empor in dem Schlussquartett der Isola disabitata und in dem grossen Duett der Rezia und des Ali: „Son quest' occhi un stal d'amore."

Am deutlichsten zeigt sich seine Meisterschaft in der Beherrschung der Vokalkomposition in den Ensemblesätzen; einige sind so geartet, dass man auf Mozart schliessen könnte. Von dem herrlichen Quartett in Lo Speziale ist bereits gesprochen worden. Die Oper L' Infedeltà delusa leitet ein einfacher, heiterer Chor ein und in L' Incontro improviso haben wir jenes überaus reizende Terzett für drei Soprane: „Mi sembra un sogno."

Aber nicht nur auf stimmlichem Gebiet zeigt sich die grosse Meisterschaft in der Beherrschung des gesamten musikalischen Gebietes, sondern auch vornehmlich im Gebrauch des Orchesters.

Aus kleinen Anfängen heraus entwickelt er nach und nach das vollständige, grosse, reichbesetzte Orchester. So haben wir im Beginn seiner Laufbahn zuerst nur ein kleines Orchester, das auch später noch in den Marionetten-Opern beibehalten wird. Schon in Acide sind neben dem Streichquartett 2 Oboen und 2 Hörner in Thätigkeit, die dann in jeder späteren Oper wieder beschäftigt werden. In La Canterina nimmt er dann noch Flöten dazu. In Le Pescatrici vermehren die Zahl der Orchesterinstrumente das Fagott, das englische Horn und 2 Flöten. In L'Iinfedeltà delusa haben wir neben einem obligaten Cellosolo zum ersten Mal die Pauken. Das volle Orchester tritt uns schon in L' Incontro improviso entgegen, wo ausser den schon genannten Instrumenten noch Trompeten, Triangel, Tampurin und Cinellen in Thätigkeit sind. Bei der Aufführung von Il Mondo della luna wird in der Partitur auch die Piccoloflöte genannt. Die Klarinetten treten erst im Orlando und in der Armida hinzu. Und endlich, als Haydn auf seiner Londoner Reise das volle Konzertorchester zur Verfügung hatte, finden sich im Orfeo auch Trombone, Trombe und sogar Harfe. Trotz des reichen Instrumentenmaterials, das er unter sich hatte, war er in der Benutzung desselben sehr vorsichtig. Pauken und Trompeten wendet er nur äusserst selten an; wie mancher moderne Opernkomponist könnte sich daran ein Beispiel nehmen!

Geschickt ordnete er dieses Orchester dem Gesange unter, indem er jenes, wie es auch natürlich ist, diesem als Basis giebt. Nur in den Finales lässt er das volle Orchester arbeiten; dadurch verdeutlicht er einerseits die Zeichnung der handelnden Personen, anderseits verleiht er durch kluge Verteilung von Licht und Schatten den Aktschlüssen die nötige Kraft und Lebendigkeit und ist so im Stande, in jedem einzelnen Aufzug am Schluss den Höhepunkt zu erreichen.

Wie meisterhaft er die einzelnen Instrumente am rechten Ort und zur rechten Zeit zu verwenden weiss, um

die ausdrucksvollste Tonmalerei zu erzielen, dafür mögen ganz wenige Belege genügen. Besonders gut versteht er es, das ruhige Dahingleiten eines Flusses zu malen; ich erinnere nur an den Chor der Schatten im Orfeo und an die Arie des Caronte im Orlando Paladino. Am besten gelungen erscheint aber diese Tonmalerei in der Arie des Osmin in L'Incontro improviso, wo er auch das vom Sturm gepeitschte Meer zu schildern unternimmt.

Blicken wir noch kurz auf den instrumentalen Teil seiner Opern, so haben wir uns zunächst zur Ouverture zu wenden.

In der Venetianischen Schule setzten sich die Sinfonien zu den Opern aus einem Satz zusammen, der in ganz kurzen, knappen Motiven auf die Handlung hindeutete; von 1700 an aber verschwindet derselbe wieder, und es bildet sich das feststehende Schema, das aus 3 Sätzen bestand, für die Sinfonie aus. In der Neapolitanischen Schule wurde dieser Aufbau bis auf Gluck beibehalten. So finden wir auch bei Haydn in den meisten Ouverturen drei Sätze. Diejenige zu Philemon und Baucis besteht aus zwei kurzen Sätzen für ein kleines Orchester. Ein dritter Satz ist höchst wahrscheinlich verloren gegangen, wie oben gezeigt ist. Das Vorspiel zu Acide besteht aus drei Sätzen, von denen der erste und der dritte frisch und lebhaft gehalten sind; zur Hebung der Wirkung unterstützen 2 Oboen und 2 Hörner das Streichorchester. Dieses allein führt den zweiten Satz aus, der „echt haydnisch" ist und zart genannt werden muss. Zur Isola disabitata hat unser Komponist vier Sätze als Einleitung geschrieben: nämlich die bekannten zwei Allegro und Menuett. Die Coda wiederholt das erste Allegro, allerdings nicht vollständig. Als Einführungssatz in das Vorspiel hat Haydn noch ein Largo gewählt. Die Ouverture zu Armida besteht ebenfalls aus drei Sätzen: Vivace, dann Allegretto für Violine und Solooboe, und schliesst mit einem Vivace, in dem Oboen, Fagott und Hörner laute Siegesfanfaren anstimmen. Nur die Ouverture

zu Orlando Paladino bildet eine Ausnahme, da sie nur aus einem kurz gehaltenen, aber kräftig gezeichneten Satz besteht. Zwei Mal hat Haydn Sinfonien als Opereinleitung gewählt, und zwar zu La Fedeltà premiata die Jagdsinfonie No. 40 und Il Mondo della luna die Sinfonie No. 31 Roxelane

Dass Haydn in der Mehrzahl seiner Opern der Opera buffa folgte, haben wir schon oben gezeigt. Aber auch die Introduzione, eine Neuerung der Opera buffa, hat er übernommen. Bei 4 Opern besteht diese, die der Ouverture folgt, aus Chören. und nur bei einer einzigen (Orlando Paladino) aus einem Terzett.

Auch sonst hat Haydn einige Instrumentalstücke in seine Opern eingestreut, um das Ganze zu beleben. So finden wir in L'Incontro improviso einen Marsch, ebenso in Il Mondo della luna neben der musikalischen Begleitung der Zauberbilder einen Marsch und ein Ballet, nebenbei bemerkt, das einzige in seinen gesamten Opern, und dann noch zwei Instrumentalstücke im Orlando, nämlich im ersten Akt: al suono d'una creve, orrida Sinfonia und im dritten Akt Seque Zuffe e si di soiano combattendo.

Dass Haydns Opern ihren Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlt haben, ist bereits in der Einleitung, sowie bei den einzelnen Werken bemerkt worden. Wenn man dies alles in Erwägung zieht, muss man sich eigentlich wundern, dass diese Werke so schnell wieder von der Bühne verschwanden. Und gewiss ist die Klage des Mitarbeiters der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1827) nicht unberechtigt, wenn er sagt: „Von den Opern sind nur wenige durch Übersetzungen auf öffentliche Theater verpflanzt worden, und auch schon lange wieder, im Wechsel des Zeitgeschmackes, ungerechter Weise der Vergessenheit anheimgefallen."

Zwar ging Haydn in den Sinfonien und Quartetten seinen eigenen Weg, und Reissmann sagt sehr richtig: „Er war der Meister, der der Entwicklung der Instrumentalmusik eine durchaus neue, durch die eigenste Natur der

Instrumente bedingte Richtung gab, um ihr damit erst die Begründung der höchsten künstlerischen Entwicklung zuzuführen“. Doch in den meisten seiner Gesangswerke folgte er traditionellen Anschauungen und machte dem herrschenden Geschmack notgedrungene Konzessionen. Trotzdem verstand er es, die von den Italienern übernommenen Gesangsformen treffend zu benutzen, indem er italienische Musik mit deutschem Geiste verband.

Wenn seine Opern sich im allgemeinen nicht lange im Gedächtnis des Publikums erhalten haben, so ist der Grund nur darin zu suchen, dass sie eben gar nicht ins grosse Publikum gedrungen sind. Denn aus den oben mitgetheilten Recensionen geht zur Genüge hervor, dass die in die Öffentlichkeit gelangten Werke nicht nur an vielen Stellen aufgeführt, sondern auch, einmal dargestellt, öfter wiederholt wurden, da man an ihnen Gefallen fand. Und auch heute noch sind die Zeitungen über Lo Speciale des Lobes voll, die einzige Oper, die man in jüngster Zeit wiederholt zur Darstellung gebracht hat.

Daran, dass nur so wenig Werke von den besprochenen verbreitet wurden, — aus der Mehrzahl derselben sind ja nur einzelne Nummern veröffentlicht — ist wohl nur die Eigenliebe des Fürsten, der gern für sich allein etwas Besonderes haben wollte, nicht ganz unschuldig. Ein Punkt mag hier noch erwähnt werden, den keiner von allen Haydnbiographen beachtet hat, nämlich die Verbindung des Esterhazy'schen Haustheaters mit demjenigen des Grafen Erdödy. Diese Theater standen in reger Wechselbeziehung zu einander, indem das eine Werke, die auf dem andern dargestellt worden waren, ebenfalls zur Aufführung brachte. Beweise dafür sind genug vorhanden; sind doch die Opern L' Incontro improviso, La vera costanza, La Fedeltà premiata, Orlando Paladino und Armida von der Gräflich Erdödyschen Truppe im Schlosstheater und auch im grossen Schauspielhause zu Pressburg gegeben worden; ja die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt noch das deutsche Textbuch zum

l'Incontro improviso, das Xaver Giržik für das Erdödysche Theater deutsch bearbeitet hat. Genauer auf die gegenseitige Stellung der beiden Theater einzugehen, ist nur unter Benutzung des gräflich-Erdödyschen Archivs möglich, das aber bis jetzt gegen Jedermann streng verschlossen gehalten wird.

Obwohl Haydn auf sein dramatisches Talent stolz war, so überfiel ihn doch manchmal das Gefühl eines Zweifels an dem langen Leben seiner Bühnenwerke. Er äusserte selbst, er hätte anstatt der vielen Quartette, Sonaten und Sinfonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der besten Opernschreiber werden, und es sei auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes als ohne denselben zu komponieren. An anderer Stelle bemerkt er, er glaube selbst, dass er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumentalbegleitung ein vorzüglicher Opernkompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen. Bekanntlich lehnte er eine Aufforderung Gluck's, ihn dorthin zu begleiten, ab; er traf diesen in dem Bade Mannersdorf, wohin er Porpora und den Gesandten Correr begleitet hatte. Griesinger gegenüber äusserte er, dass seine Werke in der neuen Epoche, d. h. zu Anfang unseres Jahrhunderts, schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten. An seinem 74. Geburtstage sagte er zu ihm[1]: „Sein Fach sey gränzenlos: das, was in der Musik noch geschehen könnte, sey weit grösser, als das was schon darin geschehen sey. Im schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten."

„Durch Haydns Tod – so schreibt Griesinger[2] – erleidet Deutschland wieder einen Nationalverlust; denn er war der Gründer einer Epoche in der Kultur der Musik, und durch den Klang seiner allgemein verständlichen

1) Griesinger S. 5.
2) S. 1. f.

Akkorde war in dem entferntesten Auslande die Verehrung des deutschen Kunsttalentes stärker als durch alle Buchstabenschrift befördert worden. Originalität und Reichtum der Ideen, inniges Gefühl, eine durch tiefes Studium der Kunst weislich geregelte Phantasie, Gewandtheit in der Durchführung eines noch so einfachen Gedankens, Berechnung des Effektes durch Verteilung von Licht und Schatten, Ergiessungen der schalkhaftesten Laune, ein leichter Fluss und freie Bewegung — dass sind die Dinge, durch die Haydn alle andern Künstler überragte, durch die er eine Stütze der Welt der Tonkünstler wurde.“ Und nie war eine solche Stütze nötiger als eben zu jener Zeit, wo sie auf der einen Seite durch den Verfall der Kirchenmusik mit jedem Jahr an ihrem erhabenen Zweck und ihrer Würde zu verlieren schien, und sich immer mehr zum Spielwerk und zum Zeitvertreib herabgesetzt sehen musste, indes auch auf der andern Seite der Krieg Not und Elend verbreitete, die Musen verscheuchte und die melodischen Gesänge in Wehklagen verwandelte. In diesem unglücklichen Zeitalter, welches der Kunst den gänzlichen Untergang zu bringen schien, war er es, der ihre Ehre rettete und der Welt ein Beispiel ihrer edlen und hohen Bestimmung vor Augen stellte, indem er Herzen um sich vereinigte, die durch den Parteigeist getrennt waren, und so eine halbe Welt ihre physischen und moralischen Uebel vergessen liess! —

Danksagung.

An dieser Stelle sei es mir gestattet, des verstorbenen Geheimen Regierungs-Rates Herrn Professor Dr. Spitta, welcher mir die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab, in Dankbarkeit zu gedenken. Zu aufrichtigem Danke bin ich ferner Herrn Professor Dr. Fleischer (Berlin), sowie Herrn Privatdocenten Dr. Dietz (Wien) für manchen trefflichen Wink verpflichtet; nicht minder dem Oberbibliothekar an der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Kopfermann, welcher mir bereitwilligst den thematischen Specialkatalog, sowie eine Reihe von Partituren nebst wichtigen Andeutungen überliess. Ganz besondern Dank aber schulde ich Herrn Albert Schatz in Rostock, der mir mit seltener Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit nicht nur seine reichhaltige Bibliothek zur Verfügung stellte, sondern auch aus seinen tiefen und umfassenden Specialkenntnissen manche bisher noch nicht veröffentlichte Thatsache mitteilte.

Anhang I.

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung[1])
wird heute, Donnerstag, den 26. May 1791, aufgeführt:

Das Findelkind

ein Lustspiel in fünf Aufzügen vom Grafen von Brühl.

Personen:

Herr von Grünhelm, ein alter Oberster	Herr	Lührs.
„ „ „ dessen Sohn	„	Reineke.
Ehrlichshof, des jungen Herrn gewesener Hofmeister	„	Jobel.
Hauptmann Lilienström	„	Langerhans.
Jedeke, Haushofmeister	„	Michaud.
Affenpreis, Schulmeister	„	Dietzel.
Heinrich, des jungen Herrn Bedienter	„	Eule.
Jürge, Dorfschulze	„	Schmidt.
Susanne, dessen Frau	Madame	Stark.
Karoline, ihre vermeinte Tochter	„	Langerhans.
Paul, ein armer Bauer	Herr	Nätsch.

Hierauf wird zum ersten Male aufgeführt:

Der Aepfeldieb
oder
Der Schatzgräber

ein Singspiel in einem Aufzuge von Bretzner, die Musik ist grösstentheils von Heyden.

Personen:

Herr von Althayn	Herr	Langerhans.
Frau „ „	Madame	Schmidt.
Juliane, ihre Tochter	„	Langerhans.
Herr von Schönfeld	Herr	Pleisner.
„ von Blondheim	„	Reineke.
Hannchen, Julianens Mädchen	Demoiselle	Jaime.
Valentin, Bedienter des Herrn von Schönfeld	Herr	Schmidt.
Simon, ein Gärtner	„	Petersen.
Martin, sein Knecht	„	Eule.
Fuchs, ein Schatzgräber	„	Dietzel.
Zwei Knechte.		

Die Gesänge sind beym Cassirer und beym Eingange für 6 Schillinge zu haben.

1) Original im Besitze der Hamburger Stadtbibliothek.

Erster Rang, 2 Mark, Zweiter Rang, 1 Mark 8 Schillinge, Parterre 1 Mark, Gallerie 8 Schillinge.

Logen sind nur bey dem Cassirer im Opernhofe, Vormittags von 10—1 Uhr zu bestellen.

Jedes Billet ist nur für den Tag gültig, an dem es gelöset wird.

Nur die Bedienten, die ihre Herrschaften begleiten, haben freyen Eintritt.

Der Ordnung wegen kann Niemand, weder bei den Proben, noch unter der Vorstellung, aufs Theater gelassen werden.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.

Anhang II.

Verschiedenheiten des Textes in

Thematischer Specialkatalog | über | Joseph Haydn's Opern und Kantaten 1830.	P = Partitur. V. = Haydns Werke. Verzeichnis. (ohne Namen und Datum). War im Besitz von Otto Jahn, der die Texte zu den Melodien selbst zuschrieb.
(von Aloys Fuchs).	
No. 13 La canterina Opera buffa: | Intermezzo in Musica: | a 4 Voci (1763).	P. La canterina. Opera buffa Intermezzo in Musica a Quatro Voci composta dal Giuseppe Haydn anno 1766.
1. Aria di Apollonia: „Che visino delicato“ Ddur, Mod^to^, $^2/_4$.	
2. Recit. ed Aria di Don Pellagio (Tenore).	P. spozo te vedrò e sanque.
Aria: „Sposo ti vedro e sanque“ D dur, All° molto, C.	P. Seq. Aria: io sposar l'empio tiranno.
3. Recit. e Quartetto di: Gasparina, Apollonia (Sopr.), D. Ettore, Don Pellagio (Ten.) „Scellerata“ C dur, All° molto, C.	P. Scellerata mancetrice. P. Allegro di molto.
4. Atto 2^do^ Aria di D. Pellagio: „Signo mio l'uffizio“. B dur, All° ñ troppo, $^2/_4$.	P. Atto 2. Recit Gasperina et Apollonia: „Uh revinate noi.“ P. Allegro mà non troppo „Signo mio l'ufficio.“
5. Aria di Gasparina: „Non vè che mi ajuta.“ C moll, All° molto, C.	P. Non v'è, chi mi ajuta.
6. Scena ed Aria di D. Pellagio: „Apri pur mia Dea terrestre.“ Aria: G dur, Mod. $^2/_4$.	P. Recit. di Pellagio, Ettore, Apollonia.
7. Seque Corro di tutti Personaggi: G dur, All° $^6/_8$.	P. Quartetto „Apri pur mia Dea terrestre“ G dur, Moderato $^2/_4$; Presto $^6/_8$; $^3/_8$. NB: N° 6 und 7 fehlen in V.

No. 14. Lo Speziale. Opera in 3 Atti di Gius. Haydn 1768. Personaggi: 1. Sempronio, Speziale |2 Mengone, Uomo di Spezeria|. |3. Griletta, Pupilla di Sempronio.| 4. Volpino (Rappresentata in Esterhacz nell'Autumno dell'Anno 1768.)

P. Lo Speziale | Drama in 3 Akten | in Musik gesetzt | von | Joseph Haydn. (Textbuch des Textes, wozu keine Musik ist).

1. Aria di Mengone: „Tutto il giorno, tutto il giorno pista" G dur, All^{o}, $^{2}/_{4}$

P. Tutto il giorno pista.
V. tutto giorno, tutto il giorno pista.

2. Aria di Sempronio: (Ten.): „Questa e un altra novita." B dur, Moder, C.

P. Questa è un'altra novità.

3. Recit. ed Aria di Mengone: „Per quel di che ha mal di stomacco." A dur, All^{o}, C.

V. Stomaco.
P. Per quel che ha mal di stomaco.

4. Aria di Griletta: „Caro Volpino Amabile" (Sopr.) F dur, Moderato, $^{3}/_{8}$.

5. Aria di Volpino: Amore nell' mio petto." G moll, Presto, C.

6. Finale del 1mo Atto: Terzetto Griletta, Mengone Sempronio: „Quanti son di questa polvere?" C dur, And. mod, $^{2}/_{4}$.

P. Quanti sonti questa polvere.

Atto 2do.

7. Aria di Volpino: „Un certo tutore in Francia vi fu" E dur, All^{o} mod, $^{6}/_{8}$.

P. franzia vi fú.

8. Recit. ed Aria di Sempronio: „Ragazzie che senza cervello" D dur, All^{o} mod, $^{2}/_{4}$.

P. Ragazaccie.

9. Aria di Griletta: „Affatto lui Badar tu puoi", B dur, Allegro, C.

P. afatto luoi Badar tu puoi.
V. poi.

10. Finale dell Atto 2do. Quartetto (Griletta Volpino, Mengone, Sempronio) Sempr.: „Colla presente Scrittura privata" A dur, (ohne Tempo) $^{2}/_{4}$.

P. Adagio.

Atto 3do.

11. Aria di Volpino: „Salamelica" D dur, All^{o}, $^{2}/_{4}$.

12. Finale: Mengone: „Signore Sempronio, il matrimonio“ G dur, Modto, C. Fine.

P. Finale: Signor Sempronio, il Matrimonio“ G dur, Moderato assai, C.

No. 15. Le Pescatrici Opera in 3 Atti 1769. (recte 1770).

P. Le Pescatrici | Oper in 3 Akten | del Sigre Guiseppe Haydn | anno 1770.

1. Ouvertura e Coro: „Tira! Tira! Vienne!“ D dur, Allo, 6/8.

P. Tira Tira Viene Viene.

2. Aria di Burlotto: „Fra tuoni lampie fulmini.“ B dur, Allo, C.

3. Aria: Rec: Nerina: „So farla semplicetta“ A dur, Andto, 2/4.

V. So far la semplicetta.

4. Recit. ed Aria Frisellino: „Fracetre e Cembali“ F dur, Allo, 3/4.

P. fra cetre e cembali.

5. Recit. ed Aria Eurilda: E dur, Andte, 2/4.

Die Arie ist nicht vollendet auch fehlt die nächste Bassarie G ♯.

P. NB. Von hier aus fehlt die ganze Arie nebst einem Recitativ und das Ritornell der darauffolgenden Aria samt dem ersten Satz.

6. Recit. ed Aria Lindoro: „Varca il Mar di Sponda“ F dur, Allo spirit, C.

P. Varca il mar di sponda.
V. il mardi.

Der Schluss dieser und der Anfang der nächsten Aria (Lesbina) fehlen.

P. ähnlich.

7. Coro: „Bell combra gradita“ Es dur, And, 3/4.

P. V. Bell 'ombra gradita.

8. Septetto: Lesbina, Nerina, (Sopr.) Eurilda, (Alt) Frisellino, Burlotto (Ten.) Lindoro, Mastricco (Bass): „Fiera stragge del indegno“ D dur, Allo presto, C.

P. Fiera strage dell'indegno.

9. Finale: Burlotto: „Principessa! o voi mi postro“ A dur, Adagio, 2/4.

V. P. prostro.

Atto 2do.

10. Recit. ed Aria Frisellino: „Ha gl'occhi brillanti“. G dur, Allegretto, 2/4.

11. Recit. ed Aria Burlotto: „Vi cerca il fratello vi de ve parlar“ A dur, Allegretto, 2/4.

P. Vicerca il fratello vi deve parlar.

12. Aria Mastricco: „Son vecchio, son furbo“ F dur, Adagio, 2/4.

13. Recit. ed Aria: Lesbina: „Son maestoso“ D dur, All° ,C. — P. Son Maestoso sembro orgoglioso

14. Recit. ed Aria (Lesbina) „Gia si vede i vezzievante “B dur, All°, C. — P. Gia si ve de e vezzievanti.

15. Aria Nerina: „Pescatore! Pescatrici“ (ist nicht complett, blos Ritornell) C dur, All°, C. — P. Allegro con brio.

16. Finale dell Atto 2do: Frisellino: „Burlottino mio Carino“. G dur, Andte, 2/4.

Atto 3°.

17. Coro: „Nume che al mare“ C dur, (ohne Tempo), 3/4., — P. Allegro.

18. Rec. ed Aria Eurilda: „Questa mano e questo Core“ D dur, (ohne Tempo), 3/8. — P. cuore. Allegretto. V. core.

19. Quartetto (2 Sopr., 2 Ten.): „Favorisca la sua bella mano“ B dur, (ohne Tempo), C. — P. Moderato.

20. Coro: „Soave Zeffiri al mar“ E dur, Allegretto, 3/4. — P. Soavi Zeffiri al mar e' invitano.

21. Finale: „Descendi amor pietoso“ D dur, All°, C. — P. Allegro di molto.

No. 16. La Infedelta delusa. (Burletta per Musica in due Atti: comp. Septbre 1773) rappresentata in Esterhacz. — P. L'infedeltà Delusa | Burletta per Musica in duè Atti | Da Rappresentarsi | In Esterhács | par | Josephe Haydn | Nel mese di Septembere | dell' Anno 1773.

1. Quartetto: Vespina (Sopr.), Nencio, Philippo (Ten.), Nanni (Bass): „Bella Sera ed Aure grate“ F dur, Moderato, C. — P. Filippo.

2. Recit. ed Aria di Filippo: „Quando viene a far l'amore“ G dur, Mod All°, C.

3. Recit. ed Aria di Sandrina: „Che imbroglio e questo?“ A dur, Presto, C. — P. è.

4. Recit. ed Aria Nanni: „Non ve rimedio“ As dur, All° di molto, 3/4. — P. Non v'e rimedio. V. Non ve rimedio.

5. Aria Vespina: „Come piglia si bene la mira“ B dur, Moder, 2/4. — V. P. Come piglia si bene la mira.

6. Duetto di Vespina et Nanni: „Son disperato“ D dur, Presto, C.

7. Aria Nencio: „Chi s'impaccia di moglie“ Es dur, Adagio, 6/4.

8. Quintetto: Finale dell Atto 1mo „Infedel cosi tradirmi?“ G dur, All° , C.

P. O piglia questa infedel cosi tradirmi.
V. Infedel cosi tradirmi

Atto 2do.

9. Recit. ed Aria Vespina: „ho un tumore in un ginocchio“ A dur, Adagio, 2/4.

V. ginochio.

10. Recit. ed Aria Filippo: „Tu! tu! sposarti!“ C dur. All° Presto, C.

11. Recit. ed Aria di Vespina: Sopr. Rondo: „Trinke Weine alle gramente“ F dur, All° Presto, 6/4. Strophenlied deutsch-italienisch.

P. trinche vaine allegramente.
V. trinke Weine alle gramente.

12. Recit. ed Aria Nenico (statt Nencio): „Oh che gusto?“ D dur, All° , C.

P. Oh che gusto. V. Oh! che gusto?

13. Recit. ed Aria Vespina: „Ho tesa la rete, ho messo il zimbello“ E dur, Allegretto, 2/4.

14. Recit. ed Aria Sandrina: „E la pompa un grand imbroglio“ Es dur, Allegro, C.

P. E' la pompa. V. E la pompa.

15. Finale Quartetto: Vesp. Sandri. Nenc. Filippo, Nani: „Nell mille sette cento, con publico istrumento“ C dur, Poco Adagio, 2/4.

P. Quintett:

No. 17. L'Incontro improviso. Opera in 3 Atti 1777.

1. Ouvertura. Introduzione (tutti Calandri unisono): „che bevanda, che liquore“ D dur, All°, C.

2. Canzonetta Osmin: „L'amor e un gran briccone“ B dur, (ohne Tempo), 6/8.

P. Canzonetta: Andantino. bricone.
V. briccone.

3. Aria Calandro: „Castagno! Castagna!“ E moll, Allegretto, 2/4.

4. Aria Calandro: „Noi pariamo santarelli“ F dur, All° mod, C.

5. Aria Rezia: Quanto affetto mi sorprende" A dur, Andante, $^2/_4$.

6. Terzetto Rezia, Dardane, Balkis (3 Sopr.): „Mi sembra un sogno" Es dur, Mod, $^3/_8$.

7. Recit. ed Aria Ali: „Deh se in Ciel pietade" C dur, Adagio, C. — V. ciel.

8. Duetto Osmin, Calandro: „Cosstagno, custagna" E moll, All^o, $^2/_4$. — V. Castagno! Castagna! P. Aria Osmin: che sioni Calandri filosofi pazzi. V. che sion i Calandri.

9 Aria Balkis: „Siam femine buonine!" B dur, Andante, $^2/_4$.

10. Finale dell Atto 1mo: Balkis, Osmin, Ali: C dur, (ohne Tempo), $^2/_4$. — P. Seque d'un ginocchio storto! P. Andante.

Atto 2do.

11. Canzonetta di Osmin ed Ali: „Qui in un seren gentile" (a 2 Ten) C dur, Andante, $^2/_4$. — P. F dur.

12. Recit. ed Aria Dardane: „Ho promesso" A dur, All^o, C.

13. Recit. ed Aria Rezia: „Non piangete tutte Care" B dur, And^{tino}, $^2/_4$. — P. Canzonetta: Non Piangete Tutte care. V. Non piangete tutte care.

14. Recit. ed Aria di Ten: „Il Guerriero con armia volto" D dur, All^o, C. — P. Il guerriero. V. Il guerriere con armi a volto.

15. Recit. ed Aria di Balkis: „Ad aquistagia volo." Es dur, Allegretto, $^3/_4$.

16. Recit. ed Aria Calandro: „Il Profeta Mahometto." F dur, And^{tino}, $^2/_4$. — P. Profetta.

17. Rec. ed Aria Osmin: „Senti al buio pian pianino" C dur, Adagio, C.

18. Duetto Rezia ed Ali: „Son quest' occhi un stal' d'amore." E dur, And^{te}, $^3/_4$.

19. Finale di tutti Personaggi: „Eia odi ne la festa — la banda G dur, All^o, C. — P. Odine. V. Odi ne.

Atto 3^o.

20. Canzonetta Rezia: „Segli e veche dagli astri" B dur, Adagio, $^2/_4$. — P. dagliastri. V. Segli eveche dagli astri.

21. Recit. ed Aria: „Ecco un splendido banchetto" G dur, All^o vivo, C.

22. Marcia G dur, All^{o}, $^{2}/_{4}$.

23. Coro di tutti Personaggi (ohne Textangabe): C dur, All^{o}, C. — P. Or gliaffar ni son. V. ohne Text.

No. 18. La vera costanza. Opera in tre Atti.

1. Ouvertura dell Opera: B dur, Allegro, C.

2. Introduzione: „Che tempesta" B dur, All^{o}, C.

3. Aria Baronessa: „Non sin alza non stride" B dur, All^{o}, C.

4. Aria Massino: „So che una bestia sei". F dur, All^{o} mod, $^{2}/_{4}$.

5. Aria Rosina: „Con un tenero sospero" A dur, Andante, $^{2}|_{4}$. — V. sospiro.

6. Aria Villotto: „Non sperate mi didisco" Es dur, Allegro, C.

7. Aria Lisetta: „Jo son poverina" G dur, All^{o} mod, $^{6}{}_{8}$.

8. Aria Conte: „A trionfar t'invita" C dur, All^{o}, C.

9. Finale (Rosina, Masino, Villotto) (ohne Textangabe): G dur, All^{o}, C. — V. Ah che diveni stupidi.

Atto 2do.

10. Duetto Masino, Villotto: „Masimo Filosofia" B dur, All^{o}, C.

11. Aria Ernesto: „Per pieta vezzo serai" A dur, Andante, $^{2}|_{4}$.

12. Quintetto: „Na! pettogola insolente" C dur, And, $^{2}|_{4}$. — V. Va petto gola insolente.

13. Recit. ed Aria Rosina: „Misera chi m'adjuto?" F dur, Mod, $^{3}/_{4}$. — V. adiuta.

14. Aria Villotto: „Gia la morte" Es dur, Adagio, C.

15. Recit. ed Aria Conte: „Ah non m'inganno" F dur, Andante, $^{6}/_{8}$. — V. Ah non m'in ganno.

16. Aria Rosina. „Care spiagge" E dur, Largo, C.

17. Finale dell Atto 2do „L'anima risoluta" D dur, Mod, C.

Atto 3^{o}.

18. Aria Rosina: „Signor voi sapete" B dur, And^{te}, $^{2}/_{4}$.

19. Duetto Rosina e Conte: „Rosina vezziosina“ B dur, Andante, $^2/_4$.
V. Rosina vezzosina.

20. Finale dell' Opera: Coro: „Ben che gemma un alma“ G dur, Moderato, $^2/_4$.
V. Benche gema un alma.

No. 19. Il mondo della luna. Opera buffa in 3 Atti 1769.

1. Ouvertura.

2. Coro: „O luna lucente“ Es dur, And, $^2/_4$.

3. Recit. ed Aria Ernesto: „begli occhi vezzosi“.
P. fehlt.

4. Coro degli Scolari: „Prendiamo Fratelli“ F dur, And, $^2/_4$.

5. Duetto con Coro: „Ecclitico (Ten), Bonafede (Basso) 4 Scolari: „Servitor obligato“ G dur, Allo, $^3/_4$.
V. Ecclittico.

6. Aria Bonafede: „ho veduto una ragazza“ D dur, Presto, $^6/_8$.

7. Aria Bonafede: „La ragazza col vechione“ F dur, Allegretto, $^2/_4$.
P. La Ragazza col Vecchione.
V. La ragazza col vecchione.

8. Recit. ed Aria Ecclitico: „Un poco di Denaro“ D dur, And, C.

9. Recit. ed Aria Ernesto: „begli occhi vezzosi.“

10. Aria Cecco: „Mi fanno ridd-dere“ G dur, Allegretto, $^2/_4$.
V. ridere.

11. Aria Flaminia: „Ragion nell alma“ C dur, Allo, C.

12. Aria Clarice: „Son Fianciulla da marito“ A dur, Mod, $^3/_4$.

13. Recit. ed Aria Lisetta: „Una donna come me“ B dur, Andante, $^2/_4$.

14. Finale: „Vado — vado“ Es dur, Adagio, C.
V. Vado, Vado.

Atto 2do.

15. Sinfonia e Ballo: Coro: „Uomo felice“ D dur, Allo, C.
V. P. Uomo felice.

16. Aria Ecclitico: „Voi lo Sapete“ F dur, Andte, $^2/_4$.
P. Voi lo sapete. Andte modto.

17. Aria Cecco: „Un Avaro suda ed pena“ G dur, Allo, C.
V. P. Un' avaro suda e pena.

NB. Hierauf folgt ein Marsch.

18. Aria Ernesto: „Quel che volta non famule“ G moll, Mod, $^{2}/_{4}$.

P. Qual che volta non fa male.
V. non famule.

Dieses ganze Tonstück hat Haydn später in seiner Messe zum „Benedictus“ verwendet.

19. Aria Bonafede: „Che mondo amabile“ D dur, Moderato, $^{3}/_{4}$.

20. Duetto Lisetta e Bonafede: „Non aver di me sospetto“ A dur, All^{o}, C.

21. Recit. ed Aria di Lisetta „Imperatrice dunque Sara“ D dur, All^{o}, C.

22. Aria di Flaminia: „Se la mia stella“ F dur, All^{o}, $^{3}/_{4}$.

23. Aria Clarice: „Quanta gente che sospira“ B dur, Andante, $^{2}/_{4}$.

24. Finale dell' Atto 2do: D dur, Mod, C.

Atto 3^{o}.

25. Sinfonia: G dur, All^{o}, C.

26. Duetto: Ecclitico, Clarice: „Un certo ruscelletto“ B dur, Largo, C.

27. Finale dell' Opera: D dur, All^{o}, $^{2}/_{4}$.

P. Vivace: „Dal mondo della luna.
V. fehlt.

No. 20. L' Isola disabitata.

1. Ouvertura: G moll, Largo, $^{3}/_{4}$.

2. Recit. Constanze: „Qual con (trasto) non vince“ C dur, Mod, $^{3}/_{4}$.

V. Qual cor . . . non vince.
P. Aria Constanza: „Se non piange d'un infelice.

3. Recit. Sylvia: „Che ostinato dolor“ A moll, Allegro, C.

4. Aria Ernesto: „chi nel Camin d'onore“ B dur, All^{o}, C.

P. chi nel camin. V. Chi nel camin.

5. Recit: „che fu mai quel“ Aria Sylvia: „Fra con dolce deliro.“

P. che fù mai quel ch'io vidi.
V. che fu mai quel.
P. Fra un. V. fra con.

Atto 2do.

6. Recit. ed Aria Gernando: „Non turbar, quand io mi lagno“ B dur, Largo, C.

P. Non turbar, no il mio cor doglio quando mi lagno.
V. Non turbar, quand' io mi lagno.

7. Aria Sylvia: „Come il Sapor s'accende.“ G dur, All^{o}, C.

P. Come il vapor. V. sapor.

8. Aria Constanza: „Ah che in van" B dur, Adagio, $^3/_4$.

P. ah che invan. V. Ah! che in van.

9. Finale: Quartetto: Const — Sylv—Gern—Ern: „Sono contento a pieno" C dur, Allo, C.

P. appieno. V. a pieno.

No. 21. La fedelta premiata. Opera in 2 Atti 1780.

1. Ouvertura: D dur, Presto, $^6/_8$.

P. Sinfonia.

2. Introduzione — Coro: „Bella Dea, che in ciel", G dur, Allo, $^3/_4$.

3. Aria Amaranta: „Prendi, o Cintia, questi belle inno." C dur, Adagio, C. (attacca il Coro ut supra.)

V. ebenso. P. Prendi, prendi, o Cintia, queste belle Innocenti tortorelle.

4. Aria Lindoro: „Gia mi sembra di sortire" A dur, Allo, $^6/_8$.

P. Già mi sembra di sentire. V. Gia.

P. Presto. V. Allo.

5. Aria Amaranta: „Per te macesse amore" H dur, Adagio, $^3/_4$.

V. P. Per te m'accese amore.

6. Aria Perrichetto: „Salvo ajuto! piano" B dur, Allo, C.

P. Salva, salva ajuto ajuto piano ma piano.

V. Salvo aiuto!

7. Aria Melibeo: „Mi dica il mio Signore?" D dur, Allo, C.

8. Aria Fileno: „Dove oh Dio rivolgo?" Es dur, Adagio, $^3/_4$.

9. Aria Nerina: „E'amore di natura" D dur, And, $^2/_4$.

V. E amore di Natura.

10. Aria Celia: „Placidi ruscelletti" Es dur, Adagio, $^3/_4$.

11. Aria Fileno: „Miseri affetti miei" B dur, Allo, C.

12. Scena Amaranta: „Vanne! Fuggi! traditore!" D dur, Allo molto, C.

V. Vanni.

13. Aria Celia: „Deh soccori un infelice" F dur, And, $^2/_4$.

P. un'infelice. V. un infelice.

14. Finale dell Atto tmo (Tutti personaggi): „Questi torti, questi affronti" B dur, Allo assai, C.

Atto 2do.

15. Aria Lindoro: „Non vi sdegniate" F dur, Allo mod, $^6/_8$.

V. ebenso. P. Non vi sdegnate.

16. Aria Melibeo: „Sappiche la bellezza“ D dur, All°, C.
V. Sappi che la bellezza.

17. Aria Fileno: „Se da begli occhi“ G dur, All°, C.

18. Aria Nerina: „Volgi pure ad altro ogetto.“ F dur, Molto andante, C.

19. Coro di Cacciatori: „Piu la belva nel Bosco non freme“ D dur, Presto, $^3/_8$.
P. Piu la belva nel bosco non freme.

20. Aria Perrichetto: „di questo audace ferro“, A dur, Vivace, C.

21. Recit. Fileno: „Bastano i pianti sai“ Aria: „Reci da il ferro istesso“ F dur, All°, C.

22. Recit. ed Aria Celia: „Ombra del Caro bene“, Es dur, Adagio, C.

23. Recit ed Aria Amaranta: „del amore mio fedele“, A dur, Largo, C.

24. Finale dell' Opera: „Quel Silenzio“ Es dur, Adagio, C.

No. 22. Orlando Paladino. Opera in 3 Atti 1782.
V: Akt 1. und 2. mit deutschem Text.

1. Ouvertura: B dur, All°, C.

2. Aria Eurilda: „Schon der Anblick kann beglücken“ G dur, Andante, $^2/_4$.
P. Ah se dire io vi potessi.

3. Aria Angelika: „Ach wie mit bangen Sorgen!“ A dur, Adagio, $^3/_4$.
P. Palpide ad ogni istante.

4. Aria Pasquale. „Meine Schöne, die sagt mir ein Nein!“

5. Aria Pasquale. „Durch Italien, Frankreich, Preussen“, G dur, Allegro, C.
P. Ho viagiatto in Francia.

6. Recit. d'Orlando (Ten.): „Angelika, mein Abgott,“ Es dur, Mod, $^3/_4$ Aria: „Angelika, dein Name,“ Es dur, All°, C.
P. D'Angelica il nome.

7. Finale dell'Atto 1mo: Angelika „Sehnsucht und banger Kummer“, D dur, Adagio, C.
P. Presto rispondi.

Atto 2do.

8. Aria Medoro: „Sag' ihr, dass ich mein Leben" Es dur, Adagio, C. — P. Dille che un infelice.

9. Duetto: Pasquale und Eurilla: „Dein allerliebstes Angesicht" B dur, Allo mod, 2/4.

10. Aria Angelika: „Stille Fluren" D dur, Adagio, C. — P. Aure chete verdi allroi

11. Recit. (Angelika). „In diesen Wäldern such ich vergebens", F dur, Adagio, 3/4. Duetto: Angel. Medoro: „Welche Wonne", A dur, Allo, 3/4. — P. Qual contento.

12. Aria Pasquale: „Hör das Piano", D dur, Allo, C. — P. Ecco piano, ecco il mio trillo.

13. Finale des 2ten Aktes: Roland: „Was ist das? Die Nacht, die meine Sinne deckte". F dur, Adagio, C. — P. Voi di notte tenebrosa.

Atto 3o.

14. Aria Caronte: „Ombre insepolti", D dur, Allo, C.

15. Recit. ed Aria Orlando: „Miei pensieri! dove siete". Es dur, Adagio, C.

16. Combattimento: ein kurzes Instrumentalstück, D dur, Allo, 2/4.

17. Recit: „Implacabili numi" B-dur, Adagio, C.

Aria Angelicaa: „del'estreme sue Voci", B dur, Mod, C. — P. del estreme.

18. Septetto e Finale di: Angel, Eurilla, Alcina (Sopr.) Medoro, Orlando (Ten.), Pasquale, Radamonte (Bass). A dur, Allo, 2/4.

No. 23. Armida. Opera seria in 3 Atti 1784.

1. Ouvertura: B dur, Allo, C.

2. Aria Rinaldo (Ten.): „Vado a pugnar contento", C dur, Allo, C. — P. Fröhlicher Mut belebet mich.

3. Aria Idreno: „Se del suo braccio", B dur, Allo, C. — P. Hat die verwegenen Feinde.

4. Aria Armida: „Se pie fa dovete o Numi“ A dur, And, C. NB. Hierauf folgt ein kurzer Marsch.	P. Se pietad' avete o numi. P. Wenn ihr gütig seid, ihr Götter.
5. Aria d' Ubaldo: „Dove son? che miro?“ Es dur, Largo, C.	P. Wo bin ich? welch' ein Stille.
6. Aria Zelmira: „Se tu sequir mi vuoi“, G dur, Allegretto, $^{3}/_{4}$.	V. me P. Sei unbesorgt und folge.
7 Recit: B dur, Adagio, C. Duetto: Armida, Rinaldo: „Cara! saro fedele!“ B dur, Largo, C.	P. O mein Freund! O rette mich.

Atto 2do.

8. Aria Zelmira: „Tu mi sprezzi e mi derridde“, F dur, Andante, C.	P. Wie du spottest und höhnest meiner? V. deredde.
9. Aria Clotario (ohne Text, G dur, Moderato, $^{2}/_{4}$.	V. Text fehlt. P. Ach! wenn einmal das Verhängnis.
10. Aria Idreno: „Te co lo Quidi“, C dur, Moder, $^{3}/_{4}$.	V. Teco loquidi P. Führe ihn fort ins Lager.
11. Scena ed Aria Rinaldo: „Cara! e vero? io son Tyranno.“ Es dur, Allo mod, C.	P. Armida! oh Marter: ja, ich bin strafbar.
12. Recit. ed Aria Armida: „Odio furor dispetto dolor“ G dur, Allegro, C.	V. Odio! P. Rache und Wut durchglühen mein Blut.
13. Aria Ubaldo: „Prenee amato in quest' istante“, C dur, Adagio, C.	V. armoto . . . qu'est. P. Liebster Freund, diese Umarmung.
14. Finale dell' Atto 2do Armida: „Partiro, ma persa in grata“ D dur, Allo mod, C.	V. pensa P. Ich will gehen, doch undankbarer.

Atto 3o.

15. Aria di Rinaldo (ohne Text) Es dur, Largo, C.	V. ohne Text. P. Hier in dem Zauberhain.
16. Aria Zelmira: „Torna pure al Caro“ G dur, (ohne Tempo), $^{3}/_{4}$.	P. Kehr doch zu deiner Liebsten.
17. Nun folgt grosse Scene der Armida mit begleit. Recit., wozu später Rinaldo eintritt mit einer kl. Cavatine (Es dur): „Dei Pietosi“.	P. Grosse Götter, in dieser Lage.
18. Finale: „Ein kurzer Satz, worin alle Personen vorkommen.	P. Straft mächt'ge Götter!

No. 24. **Orfeo ed Euridice.** Dramma per Musica.

D-Notizen nach der gedruckten Partitur: presso Breitkopf u. Härtel.
K-Notizen nach **Orpheus und Euridice** | in Musik gesetzt | von Joseph Haydn | Klavierauszug | bei Breitkopf und Härtel | in Leipzig.

1. Aria Euridice: „Filomela abandonata“ F dur, Adagio, C.
K Philomele haucht verlassen.

2. Coro di Furie: „Urti orrendi disperati“ D moll, Vivace assai, C
V. Urt i orrendi. D. Urli orrendi.
K Wild verzweiflungsvolles Heulen.

3. Aria Creonte (Bass) „Il pensier stà negli oggetti“ E dur, Andante, $^3/_4$.
K. Uns beherrschen unsere Wünsche.

4. Recit. ed Aria Euridice: „d'ove l'amato bene?“ B dur, Adagio, $^3/_4$. Seque l'Aria in Es.
D. d'ov è l'amato bene.
K. Wohin, wohin bist du mein Leben.

5. Recit. Euridice e poi Coro di Furie: „Sventura che fò“ Es dur, Adagio, C. Seque Coro, C moll.
K. Unglückselige, wohin, wohin mich wenden?

6. Recit. ed Aria di Orfeo: „Perduta un altra volta“ B dur, Allegro, C. Seque Aria.
V. Perduta una altra volta D. Perduto.
K. Zum zweiten Mal verloren

7. Recit. ed Aria d'Orfeo: „Rendete a quosto Seno“ B dur, Andante, C. Seque Aria in B.
K. O schenket die mir wieder.

8. Duetto d'Orfeo ed Euridice: „Come il Foco allo splendore“ G dur, Adagio, C.
K. Wie dem Licht der Glanz verbunden.

9. Recit. d'Orfeo: „D'ov'è quel alma audace“ C dur (G dur), All^o, C. Seque l'Aria, F moll, All^o, C.
V. quell alma. D. quell' alma.
K. Wo ist, wo ist der Frevler.

10. Coro di Soprani ed Alti: „Bevi Bevi in questa tazza“ A dur, Andantino, $^3/_4$.
K. Schlürfe, schlürf' aus dieser Schale.
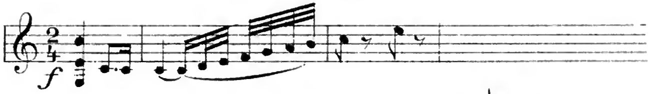
11. Coro delle Ombre: „Infelici ombre dolenti“ F Moll, Andante, $^6/_8$.
K. Weh! uns armen bleichen Schatten

Hofbuchdruckerei von C. A. Kaemmerer & Co., Halle a. S.
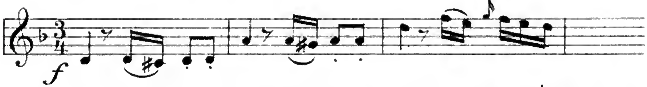
Anhang III.

Notenbeispiele
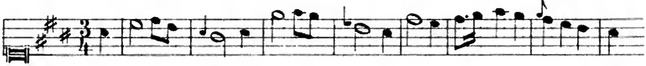
Nº1
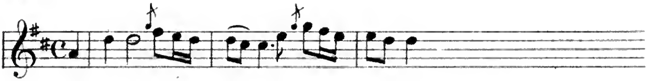


Nº2
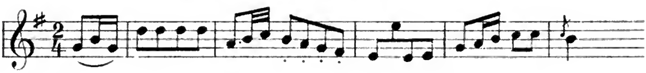


Nº3



Nº4



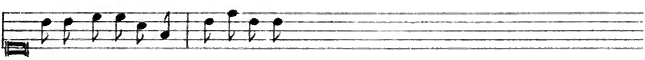
Nº5
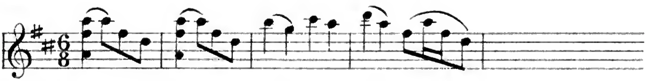


Nº6



Nº7
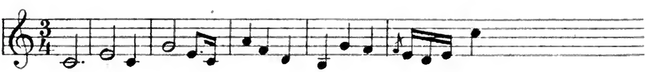


Nº8



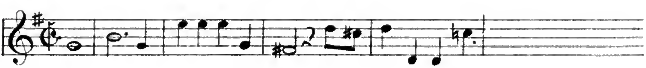
Nº9
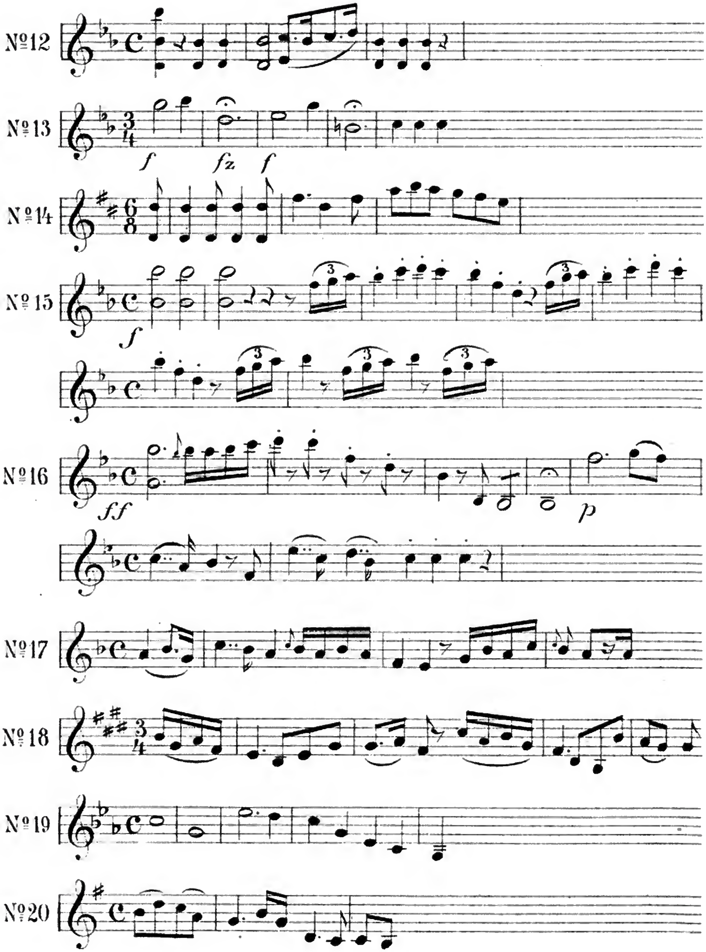


Nº10
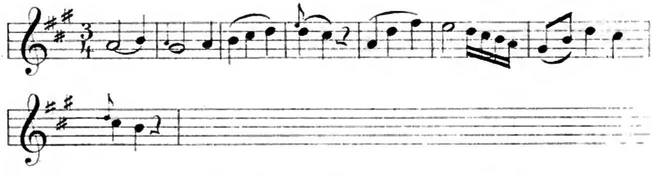


Nº11
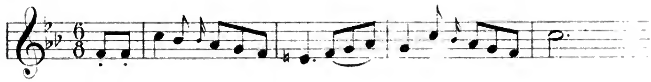



Nº12
Nº13
f
fz
f
Nº14
Nº15
f
Nº16
ff
p
Nº17
Nº18
Nº19
Nº20
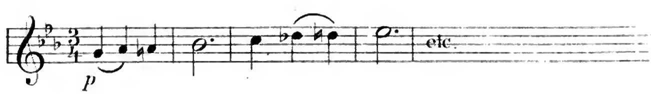
№21



№22



№23



DATE DUE